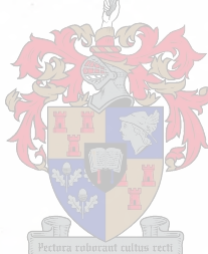


**DIE MANIFESTERING VAN HUMOR IN GESELEKTEERDE  
AFRIKAANSE KORTVERHAALTEKSTE**

**JAN VOSLOO**



**PROEFSKRIF INGELEWER VIR DIE GRAAD DOKTOR IN DIE LETTERE  
AAN DIE UNIVERSITEIT VAN STELLENBOSCH**

**PROMOTOR: DR. D.P. VAN ZYL**

**Stellenbosch**

**Maart 2003**

## **VERKLARING**

**Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie proefskrif vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.**



## OPSOMMING

Nadat daar aan die begin van die twintigste eeu betreklik intensiewe navorsing oor humor in Afrikaans gepubliseer is, het sedertdien slegs sporadiese studies verskyn oor verwante humormodi soos satire, ironie en geestigheid. Hierdie proefskrif wil gevolglik vanuit 'n huidige konteks, en na aanleiding van die uitgebreide teoretisering en navorsing elders ter wêreld, die verskynsel *humor* opnuut ondersoek, soos gemanifesteer in Afrikaanse kortverhaalttekste. Humor word in die proses benader as 'n kommunikatiewe strategie, 'n versameling kodes wat skrywers binne 'n bepaalde sosio-politieke konteks aanwend, met die oogmerk om humoristiese effekte te bewerkstellig en bepaalde reaksies by lesers uit te lok. Dié studie wil veral vasstel watter kodes en strategieë Afrikaanse humoristiese kortverhaalskrywers hierby gebruik, of dit ooreenstem met breë tendense elders of eie is aan Afrikaans.

Na 'n oorsigtelike uiteensetting van die historiese grondslae en die evolusie van die steeds veranderende begrip *humor*, word aandag bestee aan teorieë oor die aard en effek daarvan. Die vrugbare interaksie tussen verwante modi soos die komedie, satire, ironie, geestigheid, die burleske, travestie, parodie, karikatuur, die groteske, die absurde en swart humor, asook die bydrae daarvan tot die humorbeleving, word vervolgens ondersoek. Die Afrikaanse humortradisie word eers oorsigtelik histories nagespeur, waarna nadere ondersoek ingestel word na humorstrategieë aan die hand van Afrikaanse kortverhaalttekste wat dateer van 1884 tot 2001, geselekteer op grond van sowel verskeidenheid met betrekking tot die tipe humor as kriteria soos struktuur, styl en konvensie. Die klem val op kortverhale uit die afgelope twee dekades, ten einde aspekte soos die tydgebondenheid van humor en die interaksie met die heersende sosiopolitieke konteks te probeer bepaal. Die verskillende stylstrategieë wat geïdentifiseer is, word in verband gebring met die skrywers se berekende opset om 'n humoristiese uitkoms te bewerkstellig. Naas meer universele kenmerke, soos die wisselwerking tussen humor en erns in dié tipe tekste en tydspesifieke neigings (in ooreenstemming met ander letterkundes), soos die toename in groteske en absurde tipe verhale, word bevind dat die Afrikaanse humor- en humoristiese verhaal sterk kontekstueel veranker is. Humor in die Afrikaanse kortverhaal word steeds op 'n lewenskragtige wyse beoefen deur skrywers en bly gewild by lesers.



## SUMMARY

At the start of the twentieth century Afrikaans humour was researched quite intensively. Since then, however, such research has been relatively sporadic and has concentrated on related sub-genres of humour, such as satire, irony and wit. This dissertation investigates anew the phenomenon of humour as manifested in Afrikaans short story texts, from the dual starting points of a current context and of the extensive theoretical studies done by other researchers worldwide. In the process, humour is viewed as a communicative strategy, a combination of codes which writers utilize within a specific socio-political context in order to create humorous effects and elicit resultant reactions from readers. One of the primary aims of this investigation into the codes and strategies employed by Afrikaans writers in the humorous short story genre, is to determine whether they coincide with universal tendencies or whether they have certain unique features.

After a broad exposition of the historical background and of the evolution of the continually changing concept *humour*, attention is paid to theories regarding its nature and effect. The creative interaction between related modi, like comedy, satire, irony, wit, burlesque, travesty, parody, caricature, grotesque, absurd and black humour and their contribution to one's experience of humour are all researched. Initially, the Afrikaans humour-tradition is set against its historical background. Following this, a more detailed investigation considers strategies of humour selected from Afrikaans short story texts from 1884 to 2001. These are selected for their variety of types of humour and according to criteria relating to structure, style and convention. The major emphasis is placed on short stories of the past two decades, in an attempt to measure the era-relatedness of humour and the interaction with the prevailing socio-political context. These various stylistic strategies are contextualized in writers' deliberate attempts to create a humorous outcome. Along with generally universal characteristics - like the interaction of humorous and non-humorous texts, with time-bound trends (in common with other literatures) - it is concluded that the Afrikaans humorous short story is strongly anchored both in relevance and contextuality. Humour remains a vibrant aspect of the Afrikaans short story and, by keeping this tradition alive, it also remains popular with the reading public.

## **DANKIE**

**My opregte dank gaan aan my promotor, dr. D.P. van Zyl, vir geduldige, rigtinggewende en gesaghebbende leiding.**

## **ERKENNING**

**Hierdie studie word opgedra aan my eggenote, Ria, uit erkenning vir haar onmisbare ondersteuning.**



# DIE MANIFESTERING VAN HUMOR IN GESELEKTEERDE AFRIKAANSE KORTVERHAALTEKSTE

## INHOUDSOPGAWE

<b>A.</b>	<b>Die aard en effek van humor as stylstrategie</b>	<b>1</b>
<b>1.</b>	<b>Perspektiefstelling</b>	<b>1</b>
1.1	Die terminologie rondom die begrip <i>humor</i>	3
1.2	<b>Humor as kommunikatiewe strategie</b>	<b>4</b>
<b>2.</b>	<b>Historiese begronding</b>	<b>10</b>
2.1	Die term <i>humor</i> na aanleiding van die vier liggaamsvogte	10
2.2	Temperament	11
2.3	Aanpassings in die humorkonsep	12
2.4	Uitsprake oor die waarde van humor	23
<b>3.</b>	<b>Wat is humor?</b>	<b>28</b>
3.1	Die psigologiese verband tussen lag en humor	28
3.2	Faktore wat die humoreffek beïnvloed	33
3.3	Kenmerke geassosieer met die beleving van humor	36
3.4	Probleme met 'n geldige definisie van <i>humor</i>	37
3.5	Pogings om <i>humor</i> te definieer	38
3.6	Humor en kreatiwiteit	42
3.7	Humorteorieë	45
3.7.1	Die onversoenbaarheidsteorie.	46
3.7.2	Die meerderwaardigheidsteorie	49
3.7.3	Die verligtingsteorie	55
3.7.4	Samevattend	59
3.8	Verwante begrippe	59
3.8.1	Komedie en die komiese	60
3.8.2	Satire	68
3.8.3	Ironie	74



3.8.4	Geestigheid	81
3.8.5	Die burleske	86
3.8.6	Travestie	88
3.8.7	Parodie	90
3.8.8	Karikatuur	95
3.8.9	Die groteske	96
3.8.10	Die absurde	103
3.8.11	Swart humor	106
3.9	Interaksie tussen die onderskeie humormodi	108
4.	<b>Gevolgtrekking</b>	<b>117</b>
<b>B.</b>	<b>Aspekte van humor in die Afrikaanse kortprosa</b>	<b>125</b>
1.	<b>Oorsig van humor as stylstrategie in die Afrikaanse prosa</b>	<b>125</b>
2.	<b>Humor in geselekteerde Afrikaanse kortverhaalttekste</b>	<b>136</b>
2.1	Cachet, J Lion - Die Praatduiwe! (1907)	139
2.2	Langenhoven, CJ - Neelsie en Vroutjie veg 'n duel (1931)	152
2.3	Eitemal - Oom Sybrand se tweede offer (1941)	164
2.4	Rabie, Jan - La promenade en chien (1956)	174
2.5	Grové, Henriette - Die draer (1962)	181
2.6	Breytenbach, Breyten - die boenk (1964)	189
2.7	Blignault, Audrey - Het spoke nekke? (1967)	195
2.8	Barnard, Chris - Gramadoelakantien (1972)	204
2.9	De Vries, Abraham H - Rooikoos Willemse is soek (1972)	210
2.10	Du Plessis, PG - Die man wat so kon spu (1980)	219
2.11	Leroux, Etienne - Bfx (1980)	225
2.12	Brink, André P - Die koninkryk van die komper (1981)	240
2.13	Matthee, Dalene - Die ooreenkoms (1982)	249
2.14	Van Heerden, Etienne - Slap grensdrade (1983)	260
2.15	Spies, Jan - Waaksaam op die vlug (1984)	269
2.16	Deist, Ferdinand - Die burremeestersvrou (1989)	276
2.17	Odendaal, Welma - My pa (1991)	282
2.18	Nataniël - Doodgewoon (1993)	290
2.19	Van Biljon, Madeleine - Antie is kief (1993)	296
2.20	Aucamp, Hennie - Die laaste huisgerief (1994)	302

2.21	Meyer, Deon - Die krokodilletjie (1997)	311
2.22	Bosman, Paul - Die hommelby (1998)	319
2.23	Nel, Elias P - 'n Troosprys vir Jan Khoemkoem (1998)	328
2.24	Belcher Ronnie - Beskermengel (2000)	334
2.25	Pieterse Pieter - Footloose Venter en die pienk skaap (2001)	343
2.26	Goosen, Jeanne - Tydelike permit (2001)	354
<b>3.</b>	<b>Kommentaar na aanleiding van die teksanalises</b>	<b>364</b>
3.1	Prosa-elemente	366
3.1.1	Gebeure en temas	366
3.1.2	Karakterisering	368
3.1.3	Die vertelsituasie	371
3.1.4	Ruimte en tyd	376
3.2	Humorstrategieë	378
3.3	Sosiaal-historiese konteks	384
3.4	Ontwikkelinge binne die humortradisie	388
3.5	Die erns, tragiese en komiese	389
<b>4.</b>	<b>Eindkonklusie</b>	<b>392</b>
<b>C.</b>	<b>Bronnelys</b>	<b>396</b>



## A. Die aard en effek van humor as stylstrategie

*Humor vereis 'n ruime siel.*

- F.E.J. Malherbe

### 1. Perspektiefstelling

Humor as sodanig is waarskynlik so oud soos die mensdom self. Sover terug as die vierde eeu voor Christus het wysgere en navorsers soos Plato (427-348 v.C.), Aristoteles (348-322 v.C.) en Cicero (106-43 v.C.) hulle reeds skriftelik besig gehou met humor as verskynsel. Deur die eeue heen was humor die onderwerp van baie navorsing, maar terselfdertyd ook die aanleiding tot vele onsekerhede, juis omdat dit so 'n komplekse menslike verskynsel is. Daaruit het 'n aansienlike verskeidenheid teorieë oor die aard, wese en effek van humor voortgevloei. Sienings van humor het deur die eeue heen na aanleiding van die veranderinge in die mens se ganse *Umwelt* groot aanpassings, veranderinge en klemverskuiwings ondergaan. Inderwaarheid was die begrip humor onderhewig aan 'n hele evolusieproses.

*Humor* kom as algemene, breë term voor in die alledaagse spraakgebruik, maar het daarbenewens spesifiek letterkundige konnotasies. Hierdie studie fokus uiteraard op laasgenoemde, maar gaan ter wille van 'n breë situering ook in op die navorsing oor humor in ander dissiplines soos die psigologie en sosiologie, met 'n vlugtige verwysing na die fisiologie en geneeskunde. Baie bronne wat nagevors is, konsentreer op die "fenomeen" soos toegepas in, waargeneem en ervaar vanuit die Anglo-Saksiese wêreld en 'n Noord-Europese perspektief. Die Afrikaanse literêre kritiek en navorsing het juis sterk bande met hierdie bronne.

In die twintigerjare van die twintigste eeu is grondige navorsing oor humor in die Afrikaanse letterkunde gedoen (vgl. Malherbe 1932). Sedertdien het enkele navorsingsprojekte oor die Afrikaanse humor gekonsentreer op die breë konsep van geestigheid en veral satire. Humor in die algemeen, met spesifieke verwysing na



prosatekste, het egter slegs sporadiese aandag ontvang. In die jongste tyd het literatore meermale daarop gewys dat wetenskaplike studies oor die humor in Afrikaans werklik dun gesaai is (vgl. onder andere Van Coller 1993:129-131).

Benewens 'n literêr-teoretiese besinning oor die aard, wese en effek van humor in 'n breër konteks, sal in hierdie studie geprobeer word om onder meer vas te stel of eiesoortige humoristiese kenmerke in die Afrikaanse kortverhaal in die tweede helfte van die twintigste eeu onderskei kan word en of daar eerder sprake is van bestaande tradisies wat in die Afrikaanse kortkuns voortgesit word. In aansluiting hierby sal bepaal moet word in watter mate teoretisering oor humor met die Afrikaanse kortverhaalpraktyk in verband gebring kan word. Daar sal voorts nagegaan word watter kenmerke van die humoreffek vir geselekteerde tekste geld.

'n Ander aspek van belang is of die strategieë wat outeurs binne die korpus kortverhaalt tekste aanwend, verantwoordelik is vir die vestiging van tipiese Afrikaanse humor. Die studie moet onder meer ook 'n antwoord probeer vind op die vraag in watter mate die Afrikaanse humor kontekstueel veranker is. Met betrekking tot die boodskap van die verhaal sal nagegaan word in hoeverre die keuse van die onderwerp of tema 'n deurslaggewende rol speel ten opsigte van die beoogde humoristiese effek.

Verskillende talige en strukturele strategieë wat (moontlik) as gemene delers aangetref word, sal ondersoek word, byvoorbeeld die aanwending van teenstelling, innuendo, paradoks, herhaling, oor- en onderbeklemtoning, dubbelsinnigheid, verrassende wending en so meer. In aansluiting hierby sal die bydrae van taalgebruik en register tot die kodering van die boodskap en die effek daarvan op die leser ondersoek word.

In hierdie studie word die volgende hipoteses as uitgangspunt gebruik:

\* Is die strategieë wat skrywers gebruik om 'n humoristiese effek te bereik, eiesoortig in dié sin dat dit verskil van die strategieë wat gebruik word om nie-humoristiese of ernstige prosa te bedryf?



\* Is die sogenaamde *goedaardige humor* waarna Malherbe in sy 1932-studie verwys, steeds die oorheersende modus in die Afrikaanse humoristiese literatuur van ná ongeveer 1950?

\* Bestaan 'n sterk interaksie tussen die onderskeie modi wat onder die sambreelterm *humor* geklassifiseer kan word of is daar telkens eerder sprake van 'n afsonderlike tipe effek op die leser?

Die klem sal rus op watter tendense voorkom, asook op die verskeidenheid met betrekking tot die bogenoemde verskyningsvorme van humor binne die Afrikaanse kortkuns. Die primêre oogmerk van hierdie studie is om die *strategieë* te identifiseer wat deur Afrikaanse kortverhaalskrywers aangewend word om die humoreffek te bereik en nie soseer om *skrywers* te tipeer en te kategoriseer nie.

### 1.1 Die terminologie rondom die begrip *humor*

Van die eerste probleme wat navorsers teenkom, is die terminologiese verwarring rondom die begrip *humor*. Oorvleueling, grys gebiede van gemeenskaplikheid, die kombinasie van elemente, die gevoelswaarde en semantiek van woorde in bepaalde tale, en probleme met vertaling veroorsaak dat die opstel van 'n glossarium 'n bykans onmoontlike taak is, vergelyk Raskin (1985:8), wat uiteindelik besluit om in sy eie navorsing die term *humor* in die sin te gebruik waarin dit die minste beperk word, naamlik as alternatief vir *snaaks (funny)*:

Still another blow humor deals its researchers is the terminological chaos created by an abundance and competition of such similar and adjacent terms as *humor*, *laughter*, *the comic*, *the ludicrous*, *the funny*, *joke*, *wit*. While most authors, if they use more than one of these or similar terms, try to distinguish between or among them, often offering a taxonomy of humor based on those distinctions, there is no terminological agreement among different researchers and one man's "humor" may be another man's "laughter"....



Dit sluit aan by soortgelyke probleme wat ander navorsers uitwys. Merchant (1975:49) kom byvoorbeeld tot die gevolgtrekking dat dit besonder moeilik is om die komiese abstrak te definieer en ewe moeilik om dit te onderskei van ander modi soos die groteske, die absurde, die ironiese, die geestige en die klugtige. Philip Thomson (1972:32) sê daar is geen formele patroon, geen strukturele kenmerke eie aan die absurde nie. "...it can only be perceived as content, as a quality, a feeling or atmosphere, an attitude or world-view". John Jump (1972:71-72) vind dat 'n dogmatiese indeling van die burleske, waaroor hy uitvoerige navorsing gedoen het, geen ware doel dien nie. Hy beskou die kategorieë wat hy gebruik as beperk in hul aanwending. Die pogings om 'n teoretiese onderskeid te tref, is "... a step towards clear thought on the subject ...", maar as teoretici beweer dat hulle in staat is om strakke verdelings te kan maak, bedrieg hulle hulself of hulle versteur die elemente van die verskynsel ter wille van eie intellektuele gerief.

Thomson (1972:10) dui aan dat tydsverloop dikwels 'n belangrike rol speel in die aanpassing en wysiging van sulke literêre terme in 'n evolusieproses. Hy meen dat 'n ondersoek na die historiese ontwikkeling van sodanige terme waardevolle insigte vir die hede oplewer. "Literary terms, particularly those denoting categories and modes of writing, are constantly in need of repair and renewal. They become worn, their application becomes loose or distorted by a variety of factors ranging from over-subjectivity on the part of the individuals using them to the particular tastes of a given historical era". Inderdaad wyse woorde wat ooreenstemming toon met die ontwikkeling van die humorkonsep en die ervaring opgedoen tydens hierdie studie.

## 1.2 Humor as kommunikatiewe strategie

Humor, in sy onderskeie verskyningsvorme, is (anders as wat die formulering en benaderingswyse van 'n groot aantal navorsers oor dié onderwerp impliseer – sien verderaan in dié afdeling) nie 'n onafhanklike fenomeen met 'n selfstandige bestaan nie. Dit kan nooit los gesien word van menslike kommunikasie nie, omdat dit altyd gekoppel kan word met 'n *spreker* of *skrywer*, wat dit as 'n *strategie* gebruik binne-in



mondeling of skriftelik) met die doelstelling om 'n sekere affektiewe *effek* (dié van humorbelewing) by 'n *hoorder* of *leser* te bereik. Hierdie studie gebruik gevolglik Jakobson (1960 asook 1981) se model as uitgangspunt in die ondersoek na die gebruik van humor in prosatekste.

Hoewel Jakobson in sy "Closing statement: Linguistics and poetics" eintlik die verband tussen poëtika en linguistiek wou ondersoek (1960:350), is sy model sedertdien veelvuldig gebruik om die kommunikasieverhoudinge tussen skrywer, teks en leser in die literatuur te beskryf (sien ook Van Gorp 1993: 78, en Van Zyl 1995). In sy eenvoudigste vorm beteken dit dat 'n boodskap fisies gemanifesteer word in sintuiglik-waarneembare tekens. Die betekening van inhoud tot waarneembare betekenis, word *kodering* genoem. Die boodskap word deur die sender geënkodeer, waarna dit deur 'n kanaal na die ontvanger gevoer word wat dit op sy beurt dekodeer en terugvoering gee, waardeur hy dan weer die rol van sender oorneem. 'n Kode van tekens behels 'n medium van kommunikasie en so 'n kode kan verbaal of nie-verbaal wees. Die boodskap dra betekenis deur enige van die kodes (vgl. Van Zyl 1996:17). Deurdat die ontvanger 'n interpretasie aan die gedekodeerde boodskap heg, op sy beurt sender raak deur sy reaksie daarop, nuwe insigte oordra en onduidelikhede opklaar, vind 'n interaksie plaas wat as *terugvoering* bestempel word. In elke taaluiting is daar 'n aantal funksies wat ooreenstem met bepaalde elemente in die model. So word die *konteks* verbind met 'n verwysende of referensiële funksie, die *sender* met 'n emotiewe of gevoelsfunksie, die *boodskap* met 'n poëtiese funksie en die *ontvanger* met 'n konatiewe of wilsfunksie. 'n Baie belangrike proses, naamlik dié van die seleksie van gegewens en die kombinasie daarvan in 'n eie boodskap, ten einde 'n bepaalde effek te bereik, is 'n kenmerk van kommunikasie.

Daar word vervolgens vlugtig stilgestaan by van die vernaamste elemente in Jakobson se model:

'n Sender kan sy boodskap of teks nie los van 'n konteks kodeer nie. 'n *Teks* kan volgens Carstens (1991:85) beskryf word as "'n samehangende (of koherente) eenheid van taalgebruik wat 'n besondere (sintaktiese, morfologiese struktuur vertoon en 'n duidelike



semantiese funksie vervul in 'n bepaalde konteks, naamlik om kommunikatiewe kontak tussen mense moontlik te maak". Saamgevat is dit dus taaluitinge wat inhoudelik, sintakties en pragmaties 'n eenheid vorm.

Van Zyl (1995:62) wys egter op die fokusverskuiwing deur Barthes en Kristeva (1969) vanaf die subjek (outeur) na tekstuele produktiwiteit (teenoor navorsers soos Barthes, Greimas en Todorov se vroeëre siening van die teks as outonome eenheid), waar produseerder en leser van die teks ontmoet en dit lei tot 'n herverspreiding van woorde of taal. Barthes (1981:45) praat van "the infinite intercourse of codes." Hy noem die teks ook 'n *sosiale ruimte* (1977:164), met klem op die proses, konteks en uitspraakmakende ("enunciative") situasie. Derrida (1979:83) verwys na teks as 'n differensiële netwerk, heterogeen en oop.

Bakhtin (1981:280) se dialogisme veronderstel, in aansluiting by hierdie veel breër teksbegrip, die heteroglossie van die werklikheid waarvolgens die spreker 'n onuitputlike bron van moontlike reaksies en diskoerse het om van te kies. Die belangrikste eienskap van die taalhandeling is sy dialogiese aard, in teenstelling met die monologisme wat die wanindruk verteenwoordig dat daar "een heersende, objektiverende, verenigende en geslote diskoers" (Viljoen 1993:313) kan wees. 'n Kerngedagte by Bakhtin is die opvatting dat taal nie bestudeer moet word as 'n abstrakte sisteem nie, maar as 'n sosiale aktiwiteit. Vir hom is die woord 'n tweeledige handeling, gerig op dialoog. Elke woord is dus ingestem op 'n weerwoord. Elke diskoers verkeer ook in dialoog met voorafgaande diskoerse sowel as diskoerse wat nog moet kom, waarop dit ook afwagting gerig is. Vanweë die verweefdheid van die verskillende spraakhandelinge is die roman vir Bakhtin die literêre verwesenliking van die dialogisme. Die roman onderskei hom ook deur sy heteroglotte oneerbiedigheid teenoor dit wat reeds monologies gevestig is (Viljoen 1993:315). Foster (1993:328) wys egter daarop dat selfs die literêre monoloog volgens Bakhtin se beskouing dialogies is (en uiteraard ook kortverhale). Afgesien van die inherente dialogiese kwaliteit van so 'n alleenspraak, is dit verder gerig tot "'n werklike of hipotetiese Ander". Ook die leser word in die teks betrek as gespreksgenoot of luisteraar. Deur die wisselwerking van spraakhandelinge en die gevolglike vervaging van grense,



kom daar dus 'n veelvoud van betekenis tot stand, wat deur Bakhtin die *piktorale styl* genoem word (Viljoen 1993:315).

Vir die doel van hierdie ondersoek word die onderskeie kortverhale wel afsonderlik bespreek, maar steeds met 'n oog op die netwerke en interrelasies van kodes wat met humor saamhang.

*Konteks* het nie net 'n noue verband met die boodskap of teks nie (vgl. Jakobson 1960:353), maar die konteks van die sender kan op verskeie maniere verweef wees met die teks, teksteks en kode. Daarteenoor wyk die konteks van die leser egter af van dié van die sender en teks. Met betrekking tot strategieë wat met humor saamhang, kan dit onder meer daartoe aanleiding gee dat verskillende ontvangers totaal verskillend sal reageer en selfs uiteenlopende menings toegedaan sal wees oor wat humor behels. Ook wanneer die teks ten opsigte van die tyd ver van die ontvanger staan (Van Zyl 1995:65), kan verskillende kontekste 'n effek uitoefen op sy humorbeleving. (Vergelyk byvoorbeeld die konteksverskil van 'n moderne leser van Cachet se "Die Praatduiwel" (1907), wat in die teksbesprekings aan die orde kom.)

Teenoor die sterk *sendergerigtheid* van die verlede (selfs in die negentiende eeu is die kunstenaar nog as 'n soort onaantasbare godheid beskou, van wie se rol en funksie nie rekenskap verwag is nie - vgl. Van Alphen en De Jong 1988:8) is gedurende die afgelope dekades groter klem gelê op die ander kommunikasie-elemente soos teks, konteks en leser. Aan die outeursbegrip is toenemend gedink as 'n funksie binne die proses van fiksieskepping (vgl. Foucault 1979:158). Die outeur het as 't ware 'n teksstrategie geword (Eco 1979:11) en die outeur as persoon is vervang deur die outeur in die teks (Hutcheon 1988:81). Die postmodernisme met sy kenmerkende bevraagtekening, asook opheffing en oorskryding van grense en konvensies, dink in terme van 'n vloei van gekontekstualiseerde identiteite, in teenstelling met vaste individuele subjekte (Hutcheon 1988:77). Volgens Desilet (1991:168) gee die dekonstruksie aandag aan die verbinding subjek, kommunikasie, retorika en taal, asook 'n dinamies gebalanseerde spanning tussen subjektiewe en intersubjektiewe.



Tog word die afgelope aantal jare, onder andere binne die postkoloniale diskoers en retoriese ondersoek, weer meer aandag bestee aan die reële outeur, van wie as 't ware rekenskap gevra word (sien ook Van Zyl 1995:69-70). Die reële outeur as sender is as teksproduseerder verantwoordelik vir die retoriese bewerking van die konteks- en teksgegewens, en die teksorganisasie. Afgesien van die reële outeur, wat binne 'n bepaalde sosiale konteks optree, kan onderskei word tussen verskillende senders op teksvlak, wat nie met die reële outeur gelykgestel kan word nie. Naas die verteller of vertelinstansie (soms 'n ek-verteller en ek-spreker) tree ook die karakters as senders (en ontvangers) op. Al hierdie senders is binne talle kommunikasiesituasies in wisselende verhoudinge en meer beperkte kontekste gerig op potensiële ontvangers (Van Zyl 1995:72). Verdere onderskeidings soos *implisiete outeur* (vgl. Booth 1961:71-) (die reële outeur se tweede self) en *abstrakte outeur* (vgl. Bal 1978:120-121) word binne die literatuurondersoek aangetref, met heelwat verskillende toepassings daarvan deur verskillende navorsers. Schmid (1973) reserveer laasgenoemde term byvoorbeeld vir die ideologiese funksie wat die resultaat van 'n ondersoek na teksbetekenisse is. In hierdie studie word die eiename van die (reële) skrywers telkens gebruik wanneer die konteks, literêre produksie, ens. ter sprake kom, asook die verskillende humorstrategieë wat hulle benut. 'n Pertinente onderskeid word egter getref met betrekking tot die verteller(s) en karakters wat in die kortprosatekste voorkom.

Die rol van die *ontvanger* of leser het gedurende die afgelope dekades besondere aandag van navorsers in die literatuurwetenskap ontvang, nadat dit reeds in die negentiende eeu deur Kierkegaard (1813-1855) op gelyke voet met dié van die sender geplaas is. Dit het gelei tot 'n magdom teoretiese ondersoeke en fyner onderskeidings tussen leserspersonae en lesersrolle, waarby die verband outeur-leser 'n mindere posisie begin inneem het teenoor die teks-leser verhouding (sien ook Van Zyl 1995:74). In teoretiese besinnings word meermale klem gelê op óf die reële leser óf die implisiete of geïntendeerde (geïmpliseerde) leser, "naamlik die beeld van die beoogde leser wat deur tekstuele aanwysings en leeswysers in die teks opgeroep word". Laasgenoemde bly egter myns insiens subjektief en moeilik kontroleerbaar.



Van Alphen (1988a:20) maak die interessante onderskeiding dat sy leser nie 'n persoon is nie, maar 'n funksie – 'n inkarnasie van 'n leeshouding of 'n leeskonvensie. Afgesien van beperkinge waarna Van Zyl (1995:78) tereg verwys, beklemtoon dit die rol van die leser as aktiewe speler, maar ook verteenwoordiger van konvensies, interpreteerder van kontekstuele verwysings en betekenisbouer – hy is 'n sentrum van lees- en ander kulturele konvensies. Hierdie studie gaan hiervan uit, asook van die volgende samevatting deur Van Zyl (1995:80):

Elke leeshouding is (...) onafwendbaar gekoppel aan 'n reële leser, 'n subjek, en is dus in 'n mindere of meerdere mate subjektief, al kan die leser verskillende leeshoudings inneem. Sodra subjektiewe keuse of verantwoordelikheid op die spel kom, is die reële leser betrokke en verval die abstraksie (...) Leeskonvensies kan (...) geld met betrekking tot sowel leser as outeur. Ook die outeur, binne die konteks van sy tyd, hanteer die konvensies en hanteer teksstrategieë wat in 'n mindere of meerdere mate ooreenstem met dié van tydgenote en wat nie slegs verbindbaar is met eerdere lesersinterpretasies nie. Betekenisskepping is (...) sowel outeurs- as lesersdaad, met die teks as ontmoetingsterrein tussen die twee.

In dié studie word spesifiek ingegaan op die vraag met watter seleksie van kodes senders humoristiese effekte wil bewerkstellig wat waargeneem kan word deur 'n ontvanger/leser. Watter kodes bepaal of, en die mate waarin, ontvangers tekste as humoristies beskou? Watter rol speel die verhoudinge tussen die sender, teks en die konteks?

Hierdie tipe vrae geld nie alleen vir die teksbesprekings nie, maar hang ook saam met die teoretiese uitgangspunte van navorsers, sowel in die verlede as in die afgelope dekades. Vervolgens word, onder meer op grond van die uitgangspunte van die kommunikasiemodel, ingegaan op die ontstaan van die term *humor*, asook op die verskeidenheid betekenis wat verskillende denkers en ondersoekers deur die eeue daaraan geheg het.



## 2. Historiese begronding

### 2.1 Die term *humor* na aanleiding van die vier liggaamsvogte

Die term *humor* is van Latynse herkoms (*umor*, (*h*)*umor* (mv) (*h*)*umores*, met die oorspronklike betekenis van vog by mens en dier, en sap by plante. In die ouer fisiologie was dit ook by uitbreiding enigeen van die vier hoofvloeistowwe of lewensappe van die liggaam, die sogenaamde *humores van Galenus* (130-200 n.C.) (*Woordeboek van die Afrikaanse Taal. Vol.4. [vervolgens WAT IV] 1972:455*). Hierdie vier liggaamsvloeistowwe of lewensappe is die *choleriese*, *flegmatiese*, *melancholiese* en *sanguiniese*. Daar is geglo dat die sappe die menslike geaardheid bepaal en die mens se temperament beheers. Die menslike liggaam en gees is as 'n eenheid beskou en die mening het bestaan dat die ideale gesondheidstoestand slegs bereik kon word as die vier vogte in ewewig verkeer. 'n Oormaat van enige van die vier sappe sou die menslike psige versteur en die ongerymdheid wat aldus teweeggebring is, sou dan 'n siektetoestand skep. Hierdie psigiese geneigdheid sou die mens se interpretasie van sy *Umwelt*, sy houding daarteenoor en sy reaksie daarop beïnvloed.

Vervolgens word aan die hand van onder andere woordeboeke gekyk na enkele woordbetekenisse van die humeure. Daar moet egter steeds, by alle verwysings na woordeboeke, in gedagte gehou word dat ook woordbetekenisse wat neerslag vind in woordeboeklemmas tydsgebonden is eerder as vasstaande, en afhanklik is van 'n verskeidenheid faktore. Nogtans bied dit ten minste 'n vasstrapplek om te bepaal watter betekenis op 'n bepaalde stadium aan die betrokke woorde geheg is. Na gelang van die temperament-samestelling van die mens is hy dan volgens een van die vier hoofipes geëtiketteer:

- Volgens hierdie beskouing is die *choleriese* (Gr. *chlorikos*) mens driftig en opvlieënd (*Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse taal*, vervolgens *HAT* (1994); met 'n vinnige afwisseling van sterk gemoedsaandoeninge, impulsief, vurig (*WAT*, 1970).



- Daarteenoor is die *flegmatiese* (vgl. "phlegm" en Lat. *phlegma*) persoon iemand met 'n oormaat slym in die liggaam, een wat gelykmatigheid en bedaardheid in die gemoedslewe besit (*WAT,1956*); wat onvatbaar vir hartstog of opwinding is (*HAT,1994*).
- Die *melancholiese* (Gr. *melagkholia*; *melas melamos* swart; *kholé* gal) geestestoestand is die gevolg van 'n sogenaamde oormaat swart gal. Die *WAT* beskryf dit as 'n soort depressie, gekenmerk deur simptome soos 'n verlies aan genot uit feitlik enige aktiwiteit, 'n gebrek aan reaksie op normaalweg aangename gebeure.
- Die persoon met 'n *sanguiniese* (Lat. *sanguin* bloed) temperament sou onder meer geken kon word aan sy rooierige gelaatskleur. So 'n persoon is onder meer temperamenteel (*HAT,1994*); liggeraak, prikkelbaar en kleinserig (*Verklarende Afrikaanse woordeboek*, vervolgens *VAW,1993*).

## 2.2 Temperament

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat die verhouding van die *humores* tot mekaar, die aard van die kombinasies en die graad van dominansie deurslaggewende elemente is in die bepaling van 'n besondere ingesteldheid of lewenshouding wat as *temperament* bekend staan . Laasgenoemde is ook bepalend vir die wyse waarop die ontvanger humor ervaar en vir die intensiteit van hierdie beleving.

*Temperament* (Lat. *temperamentum* vermenging) word onder meer gedefinieer as natuurlike (lees: aangebore - JV) gemoedsaard (*HAT,1994*); natuurlike gemoedsgesteldheid (*VAW,1993*); "a person's peculiar or distinguishing mental or physical character (which according to medieval physiology was determined by the relative proportions of the humours)" (*Longman Concise English Dictionary*, vervolgens *Longman Concise,1985*); "proportional mixture; state with respect to combination or predominance of qualities...: internal constitution or state: combination or predominance of humour" (*Chambers English Dictionary*, vervolgens *Chambers,1990*); "... moderate and proportional mixture of elements in



a compound; the condition in which elements are combined in their due proportions..." (*Oxford English Dictionary*, vervolgens *Oxford*, 1980).

In die omskrywings oorheers uitdrukings soos: "relative proportions", "proportional mixture" en "due proportions", wat dui op matigheid en ewewig – die ideaal vir die verhouding tussen die humores. Ook die verbum *temper* hou hiermee verband. (Lat. *temperamentum* en Fr. *temperare* dra die betekenis van meng, temper en matig.) Die begrip *humor* het dus verskuif van 'n aanvanklike eng konnotasie na 'n breër, meer uitgebreide betekenis.

Waar *temperament* oorspronklik heengewys het na 'n balans tussen die humores, dui dit tans op die oorheersing van 'n enkele (*h*)umor, wat op sy beurt verband hou met humor as sodanig (waaronder betekenisnuanses van verskillende vorme van lag ingesluit kan word) (Steyn 1992:8). Hier kan onderskei word tussen 'n optimale of ideale vermenging: van die psigiese ingesteldhede (of geneigdhede) tot 'n totaal eensydige ingesteldheid

### 2.3 Aanpassings in die humorkonsep

Die humorkonsep het oor 'n tydperk van twee en 'n halwe millennia belangrike verskuiwings ondergaan ten opsigte van semantiek en toepassing. Ten einde die huidige situasie rondom die begrip *humor* in perspektief te kan plaas, moet van hierdie ontwikkelings kennis geneem word. Weens die omvang van die ewolusieproses kan egter hoogstens enkele bakens aangestip word.

Uit die literatuur (my hoofbron van inligting in verband met onderdele van hierdie afdeling is prof. Stewart M. Tave van die Universiteit van Chicago (*Encyclopaedia Britannica*, Vol. 4. 1970:905) wil dit voorkom of die Engelse teoretici aanneem dat hulle 'n soort monopolie op humor besit, maar ander volkere is nie altyd bereid om hierdie aanspraak te erken nie. Dit is egter wel waar dat ondersoekers die ontwikkeling van humor in die Britse literatuur goed



humor in die Britse literatuur goed gekarteer het en dat beide die Engelstalige humoristiese tekste én die idees wat oor humor geformuleer is op verskillende stadia 'n groot invloed uitgeoefen het op skrywers uit ander lande – vandaar dat redelik uitvoerig hierby stilgestaan word in die volgende oorsig.

Daar is reeds verwys na die klassieke wysgere wat hulle met die verskynsels rondom humor besig gehou het. (In dié verband kom die ooreenkomste tussen humor en die komiese, na aanleiding van die klassieke komedie, uitvoerig aan die orde in Afdeling 3.8.1.) 'n Baie negatiewe standpunt is soms daaroor ingeneem. Plato het byvoorbeeld die laghandeling toegeskryf aan 'n gebrek aan selfkennis by die mens. Daaruit vloei 'n mate van wanaanpassing voort wat weer uitloop op wanhandelinge, so opsigtelik dat die toeskouer leedvermakerig daaroor lag. Die genot wat die mens by so 'n lagreaksie ervaar, is volgens Plato afkeurenswaardig omdat dit nie alleen 'n teken van bitsigheid is nie, maar juis 'n gedoemde poging om 'n gebrek aan selfkennis te verdoesel en te regverdig (vgl. Steyn 1992:33). Hy sien dus weinig mildheid in humor – eerder grensoorskryding, dit wil sê iets anders as die normale verwagting.

Aristoteles sien die lagwekkende as teenpool van die estetiese. Dit bevredig nie die estetiese nie en is 'n verholde swakheid, gerig daarop om smart en vernietiging oënskynlik te temper. Dit is dus hoogstens 'n skynbare tempering. In teenstelling met Plato se leedvermakerige lag, beskryf Aristoteles wel ook 'n komiese tipe lag sonder aggressie. Op etiese gronde kan dit óf as vulgêr óf as esteties beoordeel word. Die vulgêre is daarop bereken om 'n reaksie van lag uit te lok, terwyl die estetiese pittig, spitsvondig en daarom sosiaal meer aanvaarbaar is (vgl. Steyn 1992:34).

Cicero onderskryf in breë trekke sy klassieke voorgangers se siening. Hy voeg egter daaraan toe dat die lagreaksie sy ontstaan vind in onvervulde verwagtinge. Spanning word by wyse van 'n verrassing opgebou, maar dit bied fisies geen geleentheid om die spanning te laat afloop nie (vgl. Steyn 1992:34). Hy bestee in sy geskrifte oor die retorika vir die eerste keer werklik aandag aan humor as retoriese strategie ("als wapen van de redenaar"), vgl. Leeman & Braet (1987:22).



Na die herontdekking van die klassieke geskifte gedurende die Renaissance het die Italiaanse geleerdes van die veertiende en vyftiende eeue enkele uitsprake gemaak waarvan kennis geneem moet word. Trissino meen, soos Aristoteles, dat die laghandeling 'n bewys daarvan is dat die vulgêre reaksies van mense veroordeel moet word. Maggi ondersteun weer die verrassingsgedagte van Cicero, terwyl Munzio die lag as korrekatief vir swak sosiale gedrag stel. Mintumo vereenselwig hom hiermee, maar meen tog dat die lag bevorderlik is vir die mens en eintlik geen kwaad inhou nie. Scaliger, wat meer belang stel in 'n bespreking van vorm, vind dat die komiese die gelukkige afloop van 'n situasie kan impliseer (in: Steyn 1992:34).

Deur uitbreiding en spesialisasie het humor in die sestiende eeu die betekenis aangeneem van 'n ongebalanseerde geestestoestand of gemoedstemming, onverklaarbare grille, 'n patroon van gekheid of ondeug. Ook Shakespeare (1564-1616) het die term *humorous* van toepassing gemaak op iemand wat die voorwerp van bespotting en belaglikheid was (vgl. Pretorius, in Cloete 1992:170). As sodanig het humor 'n geskikte onderwerp van die komedieskrywer geraak, wie se tradisionele taak dit was om irrasionele en immorele gedrag aan die kaak te stel.

Die groot eksponent van die blyspel in hierdie tradisie was Ben Jonson. Hy het twee soorte humor onderskei, in die sin van gemoedsgesteldheid: Die eerste was ware humor wat hart en siel besit neem van 'n mens. Daar is egter ook 'n ontleende humor, waar 'n mens uit sy pad gaan om sonderling voor te kom deur sekere eksentrisiteite te beoefen (Tave 1970:840). Hierdie bespotlike neiging tot sonderlingheid word genadeloos deur Jonson gekasty. Sy sewentiende-eeuse opvolgers het voortgegaan om nuwe soorte humor te vind en juis die "nuwe" vorm van aanstootlike gedrag het die stof verskaf vir die sogenaamde sedeblyspel (*Comedy of manners*).

Teen die einde van die sewentiende eeu het die blyspel in Engeland gefloreer. Die Engelse het daarop geroem dat dit beter as die antieke komedies en toenmalige Franse blyspele was vanweë die humor en in die besonder hul oorvloed komiese karakters. Volgens William Temple in *Of poetry* (1690) is 'n volk van ekstremiste met bepaalde tekortkominge in Engeland gekweek en was dit die teelaarde vir



humor. Humor is nou nie meer gesien as 'n afwykende gemoedsgesteldheid nie, maar as 'n natuurlike uitdrukking van vryheid en spontaneïteit – dus 'n bate. William Congreve in *Concerning humor in comedy* (1695) het Temple se waarnemings bevestig en 'n onderskeid getref tussen geveinsde en ware humor. Temple se siening het wye ondersteuning geniet en 'n belangrike invloed uitgeoefen op die Engelse literêre tradisie (Tave 1970:840).

'n Anonieme skrywer het in 1777 sy idee van "ware" humor soos volg saamgevat: "At length Commerce and her companion Freedom, ushered into the world their genuine offspring, True Humor. To these she owed her birth; and when they expire, it will require no great sagacity to prophesy that she will follow her parents to the same grave" (Tave 1970:840). Welvaart en 'n mate van vryheid met betrekking tot die menslike gees is dus as bevorderlik vir die beoefening van en waardering vir humor beskou.

Die betekenis van die term *humor* het 'n ingrypende verandering ondergaan na aanleiding van Thomas Hobbes (1585-1679) se sogenaamde superioriteitsbeginsel. Hy het beweer die laghandeling is 'n uitvloeisel van die mens se selfsug en drang om homself bo ander te verhef. In hierdie tyd is die lagwekkende reeds as sinoniem vir *humor* aanvaar. Hierna het 'n tydperk gevolg waarin naarstiglik gesoek is na sielkundige verklarings vir die laghandeling (Steyn, 1992:17). Daar was nou oproepe dat vrye teuels gegee moes word aan die gebruik van 'n verskeidenheid karakters, omdat geglo is dat eksentrisiteit in 'n gemeenskap 'n verband het met positiewe eienskappe soos genialiteit, oorspronklikheid, geestelike dryfkrag en morele moed. Hierdie standpunt is onder meer sterk ondersteun deur John Stuart Mill in Engeland. Dié gedagterigting het egter teenstand uitgelok. Die hoofkritikus was Matthew Arnold, wat gevrees het dat so 'n siening stukrag sou verleen aan 'n algemene neiging om te maak soos jy wil (Tave 1970:840).

Opmerklik hier is die klemverskuiwing wat plaasgevind het. Waar humor oorspronklik beskou is as 'n negatiewe skryfmodus, het dit nou erkenning begin kry as 'n bate en het dit groter sosiale goedkeuring uitgelok. Dit is egter steeds ten onregte te nou gekoppel aan die laghandeling, in teenstelling met 'n innerlike



gewaarwording van vreugde. Die reaksie op humor is veel meer gesofistikeerd en kompleks as die laghandelings *per se*, soos later in die studie aangetoon sal word.

In hierdie proses is 'n onderskeid gemaak tussen geestigheid ('wit') en humor. (Sien ook afdeling 3.8.4.) Eersgenoemde is beskou as 'n vorm van intellektuele vernuf of ratse denkvermoë (vgl. ook die *HAT* (1994) wat dit in die twintigste eeu onderskryf), skerts of gevatheid en 'n kommunikasiewyse by meer intellektueles. In Engeland is geestigheid wel soms geassosieer met die seksistiese swierbolle rondom die Restourasie (die terugkeer van Charles II van Engeland in 1660). In die oë van sommige landsburgers het hierdie mense 'n bespotting gemaak van godsdiens, die huwelik en verskeie vorme van morele en sosiale welvoeglikheid. As literêre vorm is geestigheid eweneens deur sommige as minderwaardig beskou, omdat dit in wese 'n vernuftigheid sou wees sonder passie of meelewing. In die blyspele van dié tyd is dit soms as negatief ervaar, onder meer omdat aangevoer is dat geestigheid die grense tussen karakters sou uitwis. In die ywer om hul geestigheid ten toon te stel, was skrywers naamlik geneig om hul eie geestigheid in die monde van die verkeerde karakters te plaas. Congreve het die standaardvoorbeeld geword van so 'n oordrewe geestige skrywer. Hy het nogtans self verklaar dat die tipe geestigheid aangepas moes word by die humor, dit wil sê die humor eie aan 'n bepaalde persoon is noodsaaklikerwys verbind met 'n individuele karakter en 'n individuele gevoel (Tave 1970:840).

Daar is geglo dat humor (in teenstelling met geestigheid) nie 'n blote flits in 'n geïsoleerde sin is waarvan die trefkrag hoofsaaklik afhanklik is van spreker, tyd of plek nie. Daar is ingesien dat die humorbeleving sy krag put uit 'n breër konteks, soos die vorige deel van die karakter se lewe en die verhouding tussen 'n aantal menslike figure in 'n spesifieke dramatiese situasie. Humor is as meer natuurlik as geestigheid beskou. Dit is verbind met groei in die tydsverloop en met 'n tipe karakteruitbeelding wat vryer en minder beperkend uitgebou word as by geestigheid. Geestigheid, soos enige ander intellektuele bekwaamheid, vereis vanuit hierdie opvatting boeke, geleerdheid en is 'n kuns, terwyl humor 'n meer universele gawe is. Geestigheid verras die intellek, maar humor verskaf genot en maak ook dikwels 'n aanspraak op die gevoel (Tave 1970:840).



humor 'n meer universele gawe is. Geestigheid verras die intellek, maar humor verskaf genot en maak ook dikwels 'n aanspraak op die gevoel (Tave 1970:840).

Sedert die agtiende eeu is geestigheid duideliker beplan, fyner ontwerp - en meer reglementêr, selfs kunsmatig, benader.. Daarteenoor staan humor, wat meer oordadig en verbeeldingryk geraak het (Tave 1970:840). Dit is opvallend dat die tendens (ten spyte van sommige wat geestigheid in 'n negatiewer lig gesien het as humor) in dié tyd was om na humor te verwys as van 'n laer orde in vergelyking met geestigheid. Ek meen sosiale ordes in 'n nogal snobistiese samelewing het hier 'n belangrike rol gespeel. Die opvatting was vaardig dat, indien humor dan nie onder die hoër samelewingsklasse voorkom nie, dit daaraan toegeskryf kan word dat die elite geleer het om hul gevoelens te onderdruk en hul gedrag aan te pas by 'n rigiede stel fatsoenlikheidsgebruike. Die bekende 'stiff upperlip'-mentaliteit blyk hier duidelik. Oliver Goldsmith (ca. 1728-1774), wat onder meer die superioriteitsbeginsel van Hobbes onderskryf het, het geglo humor is nie volkome versoenbaar met ware hoflikheid nie. Johnston (1990:257) wys ook op hierdie opvatting en beweer dat lag in die openbaar slegs gedurende die afgelope honderd jaar aanvaarbaar geraak het. Voorheen is dit beskou as 'n soort tydelike geestelike disfunksie. Hierdie siening het volgens hom vaardig gebly tot die einde van die negentiende eeu.

Teen die einde van die agtiende eeu het die Duitse filosoof Immanuel Kant (1724-1804) die mag en funksie van die menslike rede sterk beklemtoon en die humor (gekoppel aan die laghandelinge) beskryf as 'n reaksie op die mens se waarneming van die ongerymdhede in sy wêreld. ('n Vollediger bespreking van hierdie gesigspunt en die superioriteitsbeginsel volg in par.3.7.)

Waar Hobbes en sy volgelinge humor beskou het as 'n mengsel van spot en lag met 'n sterk element van aggressie, het Freud (1856-1939) en sy aanhangers ook 'n nie-aggressiewe lagreaksie onderskei. Afgesien van tendensieuse humor het Freud 'n abstrakte, onskadelike soort humor geïdentifiseer, met geen ander doel as om te vermaak nie. Hierin sien ek reeds die kiem van die goedaardige humor wat later tot 'n redelik algemene strategie sou ontwikkel. William Congreve (1670-1729) het in sy komedies



gebruik gemaak van sowel die superioriteitshumor as die ongerymdheidshumor. Dit was 'n bewys dat 'n sintese tussen die twee uitgangspunte moontlik is.

Die kentering in die guns van humor het geleidelik gekom. Teen die middel van die agtiende eeu is humor in Engeland nie langer beskou as 'n abnormaliteit geskik vir gebruik deur die satirikus nie. In teenstelling met geestigheid wat soms as hard, bitter en satiries beskryf is, is meermale sentimente aan humor toegeskryf wat geassosieer kon word met positiewe eienskappe soos ruimhartigheid en welwillendheid. Juis om dié rede het 'n meer toegeneë houding teenoor humor begin ontwikkel. Dit is as heilsaam beskou vir die individu en die gemeenskap, selfs as dit die skyn sou dra van oordadigheid en die lagwekkende, of 'n bietjie stuitig voorkom vanuit 'n ernstige perspektief (Tave 1970:840). Ook Levin (1972:14) wys daarop dat die Engelse humor gedurende die agtiende eeu 'n groot tempering ondergaan het. Daar is beweeg van die satiriese spotterny van Jonathan Swift na die meer goedaardige humor van Sterne. Die angel van wreedheid in die humor het plek gemaak vir 'n milder, vergewende, menslike humor.

Die term *humoris* het eweneens 'n betekenisverskuiwing ondergaan. Volgens Levin (1972:13) was daar 'n geleidelike oorgang van die materiële en biologiese (die mens as voorwerp van die humor) na die abstrakte en psigiese konnotasies (die mens-in-beheer van die situasie, wat reaksies kan bepaal en verander). Die *humoris* is dus nie langer beskou as die teiken van die humor nie, maar as die aanstigter. Die implikasie hiervan is dat humor gesien kan word as 'n versameling strategieë wat 'n skrywer kan gebruik ten einde 'n bepaalde effek te bereik. In die proses is meermale sprake van 'n meer simpatieke verhouding tussen vertelinstansie en karakter.

Die agtiende eeu het etlike goedaardige humoriste van naam in Brittanje opgelewer. Hier kan die name genoem word van Joseph Addison, Richard Steele (*Sir Roger de Coverley*), Henry Fielding (*Parson Adams*), Oliver Goldsmith (*Vicar of Wakefield*) en Laurence Sterne (*Uncle Toby*) (Tave 1970:841). Malherbe (1932:16) beskou Sterne as 'n ware virtuoos van die sogenaamde *subjektiewe humor*. Die sonderlinge fantasie van die vertelling en die gedurige uitwei oor nietige detail bewerkstellig dikwels 'n humoristiese



effek. Hier word veral gedink aan *Tristram Shandy* en *Sentimental Journey*. Fielding het ook hierdie skryfwyse beoefen, maar volgens Malherbe met minder sukses vanweë sy beheptheid daarmee om met die leser te skerts. Die geskiedenis van die komiese skryfaard het in so 'n mate ontwikkel dat dit wou voorkom of die goedaardige humor nog altyd bestaan het.

Die agtiende-eeuse interpretasie van humor het ook terugskouend 'n besondere statuur verleen aan bepaalde karakters, soos Shakespeare se Falstaff en Cervantes se Don Quixote. Falstaff en Don Quixote is aanvanklik, ten spyte van sommige tydgenote se waardering vir dié karakters as komiese skeppinge, tog deur ander veroordeel as bespotlike figure, onderskeidelik 'n amoreuse, leuenagtige, vraatsugtige potsemaker of nar en 'n waansinnige wat ridderlike fantasieë hekel. In die loop van die agtiende eeu het Falstaff egter die assosiasie verkry van 'n liefdevolle, onskadelike deugniet en Don Quixote is as 'n geesdriftige filantroop uitgebeeld (Tave 1970:841).

Teen die einde van die agtiende eeu en die begin van die negentiende eeu is 'n noue band uitgelig tussen humor, meegevoel en hartstogtelikheid. Die onafwendbare ellende van die edelmoedige Don Quixote het byvoorbeeld reeds die spreekwoordelike traan in die oog gebring, terwyl die lag by wyse van spreke om die mondhoeke gespeel het, vgl. Malherbe (1953:14) se bekende "lag met die traan" van 'n eeu later. Humor is beskou as die uiting van 'n menslike natuur wat binne homself, maar ook binne sy kosmiese en sosiale verhoudings, bestaan uit 'n vreemde mengsel van dit wat tegelyk verhewe en bespotlik kan wees. As sodanig is humor 'n noodsaaklike voedingsbron vir die sensitiewe en die melancholiese. Terselfdertyd is dit 'n skans teen die hartseer van die lewe (Tave 1970:840). Sterne (1713-1768), wat bekend was vir sy onvoorspelbare vermenging van die vrolike en sentimentele, die lag en die traan, was uitsonderlik gewild en invloedryk in sy tyd. Hy het self verklaar dat hy eintlik teen die swarmoedigheid skryf.

In die negentiende eeu het veral die Duitsers ernstige aandag geskenk aan die gedagterigtings rondom humor. Jean Paul Richter, is sterk beïnvloed deur die Engelse humor, veral dié van Laurence Sterne, wat op sy beurt invloed uitgeoefen het op Samuel



Coleridge, Thomas De Quincey en Thomas Carlyle. Richter het in sy *Vorschule der Aesthetik* (1804) 'n teorie ontwikkel met humor as romantiese vorm van die komiese. Dit kan soos volg opgesom word: Die waarnemer van 'n humoristiese situasie moet hom op 'n subjektiewe wyse identifiseer met die voorwerp van sy lag. Laasgenoemde word dan hyself, maar inderwaarheid ook die ganse mensheid, waarvan die waarnemer en dit wat waargeneem word tog deel is. Humor vernietig nie die individu nie, maar die eindige in sy kontras met die oneindige. In hierdie universaliteit word geen gekke aangetref nie, maar slegs gekheid in 'n gekke wêreld. Daarom is humor teergevoelig en verdraagsaam. Wanneer humor dan in wisselwerking tree met die klein, eindige wêreld, ontstaan die lag waarin die smart van grootsheid nog kenbaar is. Die kompleksiteit van hierdie teorie het volgens Tave (1970:841) sy eie verdere gang nadelig getref. Die uitsprake is ook baie onkontroleerbaar, sodat dié denke oor humor in die algemeen vaag en diffuus bly.

Sterne se *Sentimental Journey* en *Tristram Shandy* het 'n groot invloed in Duitsland uitgeoefen. Humor is ook aangewend deur die satiriese beweging teen oordrewe sentimentaliteit en die gevoelskultus, aldus Malherbe (1932:19). Volgens Malherbe is dit eintlik net Lichtenberg wat in Duitsland gunstig met die Engelse humoriste vergelyk. Malherbe (1932:19) meen die Duitse produkte het selde die peil van die Engelse speelse geestigheid bereik en gewoonlik in die opvoedkundige tendens van die roman verstrik geraak. Later word ook by Heinrich Heine 'n geestesverwantskap met Sterne gevind, veral sy verdienstelike *Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* en *Das Buch le Grand*.

Ook in Nederland het die Engelse idees en aanslag aansteeklik ingewerk. Justus van Elfen se geskrifte in die *Hollandsche spectator* (in navolging van Addison en Steele se *Spectator*) verdien onder meer vermelding. Malherbe (1932:20) meen egter die hele lewensgevoel is te oppervlakkig om vir waarlik skeppende humor te kwalifiseer. Die skryfsters Betje Wolff en Aagje Deken gee egter volgens Malherbe (1932:20) blyke van genialiteit in die aanwending van humor, in so 'n mate dat dit vergelykbaar is met Fielding en Goldsmith. Staring, 'n oorgangsfiguur tot die negentiende-eeuse romantiek, vertoon speelse vernuf, ewewigtigheid en die vermoë tot die skildering van 'n



humoristiese atmosfeer wat uitstyg bokant dié van sy Nederlandse tydgenote (Malherbe 1932:21).

Volgens Tave (1970:841) is humor in die negentiende eeu gevestig as die hoogste en rykste vorm van die komiese, hoewel 'n Romantiese digter soos Shelley volgens Rapp (1951:51) tog steeds onomwonde sy teenkanting teen humor uitgespreek het. Die woord *humor* het ook ingeburger geraak as 'n algemene term om enigiets komies aan te dui of enigiets wat die mens laat lag. "When qualified (...) the word is used of a large variety of special areas of the comic. The word, therefore, now has little specific meaning except what it still may retain from its history in the 18th and 19th centuries, when it reached its apotheosis". Humor is volgens Tave ingestel op die onversoenbaarhede en teenstrydighede in die lewe van die mens. Dit word gebruik as 'n maatstaf vir die realiteit en dui op die aanvaarding van verskille, met 'n ruimhartige verdraagsaamheid.

Die vroeg negentiende eeu dui volgens Malherbe (1932:22) die aanvang van die tydperk van die antitese aan. Die disharmonieë in die lewe word gebruik om te kontrasteer én te verenig. Dié nuwe fase in die romantiek word ingelui deur die Fransman Victor Hugo se kontrasteorie. Die skoonheid en voortreflikheid word beklemtoon deur blootstelling aan die teendeel daarvan. Dit is dan ook hier waar die groteske as uiting van humor sterk op die voorgrond tree. Die groteske word aangewend as 'n element van kontras met die verhewene en word gekenmerk deur grilligheid, sonderlingheid en verwrongenheid. Dit is ook die fase waarin die sogenaamde *hoëre humor* sterk ontwikkel het deur die vernuftige vereniging van die verhewene en groteske, soos onder meer toegepas deur Heine in *Das Buch le Grand*. Veral Heine se vermoë om die patetiese en die komiese suksesvol in humor te versmelt, verdien lof (Malherbe 1932:27). Malherbe (1932:29) beskou Carlyle se *Sartor Resartus* (1838) as die betekenisvolste bewuswording van humor in die Romantiek, veral vanweë sy bevestigende lewenshouding ten opsigte van die teenstrydigheid in die natuur en in die sielelewe.

Die Leidse Rederykerskamer (1833) verdien vermelding, hoewel hul pogings beperk was tot klein humor en satire. In teenstelling hiermee staan Hildebrand, wat deur sy aanslag



van bravade volgens Malherbe (1932:36) eintlik afbreuk doen aan die warm, menslike eienskappe van humor. Sy hoofverdienste is sy geestige siening, seggingskrag en 'n simpatieke betragting van die komiese. Die Beweging van Tagtig in Nederland, hoewel kragtig en dinamies, was juis om sy Sturm und Drang arm aan spesifiek humor en het as sodanig weinig bygedra tot die ontwikkeling van die humorkonsep (Malherbe 1932:36).

In die twintigste eeu het die begrip humor andermaal 'n drastiese ontwikkeling ondergaan. Binne die konteks van 'n ongenaakbare, snelbewegende samelewing, asook fenomenale wetenskaplike en tegnologiese ontwikkelings, het die humor van sy vorige konnotasies met mildheid begin inboet. Rustigheid en sekuriteit het plek gemaak vir aggressie en 'n strewe na selfbehoud en selfhandhawing. Levin (1972:16) meen die verandering wat ten opsigte van die humorbeleving ingetree het, is deur George Bernard Shaw (1856-1950) aangevoer. Sy soort humor was aanvallend en krities. Dieselfde tendens is voortgesit deur Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Harold Pinter en Bréton. Daar is beweeg van 'n simpatieke lewensbenadering na 'n meer vyandige houding. Die mens se onsekerheid, die besef van sy feilbaarheid, die aanslae teen die fundamente van sy geloof, die wispelturigheid en die bewuswording van die ongerymdhede in sy bestaan het weerklink begin vind in sy humoruitinge.

Die twintigste-eeuse mens moes homself opnuut oriënteer ná onder meer Einstein se wetenskaplike teorieë, twee verwoestende wêreldoorloë, die verkenning en benutting van die buitenste ruimte, die ontwikkeling van die inligtingstechnologie, die sofistikasie van wêreldwye terrorisme, die aanwending van kernkrag en die aanskoue van 'n kernoorlogvoering se verwoestende uitwerking. Dit is dus nie vreemd nie dat die mens opnuut sy eie bestaan en die bestaan van die wêreld om hom heen sou ondersoek en bevraagteken, nuwe perspektiewe sou bepaal en sy toekomsvisie daarby sou aanpas, wat na aanleiding van die twintigste-eeuse skokke en ontugterings 'n siniese kleur mog hê. Teen hierdie agtergrond kan die humor ook verken word (byvoorbeeld in die geval van die absurde en swart humor). Tog het dit andersins ook steeds 'n onmisbare rol bly vervul as katalisator, as uitweg of ontsnapping uit bedruktheid, onsekerheid en sinisme. Goedaardige humor het as 'n variant van humor gelukkig ook bly voortbestaan.



Opsommend kan gesê word die humorkonsep het hoofsaaklik 'n betekenisverruiming ondergaan en ontwikkel van 'n strategie wat met negatiewe geassosieer is tot 'n erkende bate in onder meer die skryfkuns. Sommige klassieke wysgere se negatiewe houding teenoor dit wat hulle as humor bestempel het, is gevolg deur die groter aanvaarding daarvan gedurende die vyftiende eeu en die gebruik van humor as 'n soort wapen teen onreg in die sestiende eeu. Die sewentiende eeu is gekenmerk deur die bewuswording van die superioriteitsbeginsel, wat vandag steeds as 'n erkende grondslag vir humor beskou word, en deur die groter sosiale goedkeuring van humor. In hierdie fase word die onderskeid pertinent getref tussen humor en geestigheid. In die agtiende eeu het die siening ontstaan dat humor 'n reaksie is op ongerymdhede – eweneens vandag 'n erkende uitgangspunt. Die kern van die latere goedaardige humor is gelê deur Freud se opvatting dat daar 'n nie-aggressiewe tipe humor bestaan, uitsluitlik met die doel om te vermaak en dat humor geassosieer kan word met positiewe eienskappe soos welwillendheid. In die negentiende eeu is 'n romantiese tipe humor hoofsaaklik gevestig, terwyl die groteske as uiting van die humor op die voorgrond begin tree het. Die twintigste eeu was getuie van 'n drastiese ontwikkeling, deurdat humor se vorige assosiasie met mildheid ingeboet is en 'n aggressiewe tipe humor in tekste na vore getree het. Afgesien van die meer aanvallende en kritiese aard van dié tipe humor, het dit 'n karakter van verwringing verkry deur die eienskappe van die groteske.

## 2.4 Uitsprake oor die waarde van humor

*Die mens openbaar sy karakter op geen  
beter manier as deur dit waarvoor hy lag nie.*

- Johann Wolfgang von Goethe

Hoewel vele navorsers toegee dat hulle nie die ware aard van humor kan bepaal nie, bestaan daar tog sterk menings én verskille oor die verdienstes, al dan nie, van humor. In



hierdie studie is reeds verwys na die negatiewe siening van sommige klassici en hoe daar geleidelik 'n kentering ingetree het, tot en met die fase waar humor as 'n bate erkenning begin kry het. Dit is derhalwe ook aangewese om te probeer vasstel wat die heersende menings is in resente navorsing oor humor.

Die oordeel is meestal positief, uitgaande van die standpunt dat die lag, wat met humor saamgaan, vreugde verskaf, maar negatiewer standpunte kom steeds voor: Teen die middel van die negentiende eeu het Chernyshevsky (1855:193) byvoorbeeld die onaangename in humor probeer regverdig deur te beweer dat die indruk wat die komiese maak, 'n mengsel is van aangename en onaangename sensasies, met die eersgenoemde wat oorheers. Soms oorheers die aangename in so 'n mate dat die onaangename totaal uitgewis word. Hierop volg dan 'n lagreaksie. Die onaangename stoot die ontvanger af en deur te lag, plaas hy homself in 'n verhewe posisie daarteenoor.

Sidis stel sy oortuiging onomwonde positief: "...laughter is the beginning of love (...) we laugh when we cease to hate..." (1913:145) en ook Eastman (1921:31; 1936:12) is uitgesproke in sy aanprysing van humor, maar laasgenoemde moet erg deurloop onder die kritiek van Ludovici (1932:17), wat onder meer verklaar dat daar iets onheilspellends omtrent humor is. Hy trek sterk te velde teen die gebruik van humor, as synde 'n manifestasie van hooghartigheid teenoor die voorwerp van die humor. Die gebruik van humor is vir hom tekens van lafhartigheid en luiheid aan die kant van die spreker/skrywer. Leacock is meer positief in sy uitspraak wanneer hy beweer dat menslike goedaardigheid die kernbestanddeel van humor is (1937:19), maar soos etlike navorsers wat oorwegend gunstig op die gebruik van humor reageer, het hy nogtans voorbehoude, veral oor geestigheid: "... if humour in its essence stands for human kindness, one has to admit that at times the forms of wit depart from it..." Leacock (1937:59).

Rapp sê dat lag (wat hy gelykstel met humor) 'n vorm van ontspanning (1951:12) en daarom ook gesond is (1951:167). Rapp (1951:13-14) is egter ook daarvan oortuig dat die lag wat humor vergesel, voortspruit uit vyandigheid en dat alle kontemporêre vorme van



humor-elemente van hierdie vyandigheid insluit. Belaglikheid en bespotlikheid toon altyd aggressie, al is dit verhul ter wille van ordentlike burgers in 'n goedaardige maatskappy. "This is one of the great paradoxes: while there is demonstrably something hostile and degraded in laughter, *at the same time* some types of laughter are full of charm and friendliness". Hy vra (1951:14) hoe hierdie paradoks verklaar kan word: "How can the same thing be both noble and ignoble, friendly and hostile, a potential blessing and a potential danger? For all the important questions that people ask about wit and humor and laughter are wrapped in this one".

Borev (1957:83) weerspreek Bergson se aanspraak dat humor harteloos is. Vir hom is dit eerder sensitief, deernisvol en intiem. Mindess (1971:137-139) voeg nonkonformisme, ikonoklasme en speelsheid by as verdere bates van humor. Raskin (1985:11) kom tot die slotsom dat navorsers se vrae oor die verdienstes van humor maar net parafrases van dieselfde onbeantwoorde vraag is, naamlik: Wat is humor?

In die Afrikaanse konteks is en word humor hoofsaaklik as positief ervaar. Malherbe (1932:74) maak byvoorbeeld die volgende (blomryke en ook soms nogal vae) stellings daaroor: "Humor is nie alleen waardering nie, maar ook begrip", "Humor is stilte te midde van wêreldwoele", "Humor is 'n blom aan die lewensafgrond", "Humor as lewenskuns moet verower word" en "Humor lig uit weedom op as wêreldregvaardiging". Ook in 1953 laat sy uitsprake geen twyfel oor hoe hoog hy die humor aanslaan nie: "So kom die humor met sy ligspeling oor donker waters. So word die skoonste lewenskuns bereik op die hoogtes van die stille lag" (1953:10).

Na aanleiding van die vroeëre miskenning van onder andere A.G. Visser se geestige poësie, doen N.P. van Wyk Louw (1972:106) die volgende bekentenis:

Ons was gewillig om Visser se geestigheid te geniet, selfs baie te waardeer; maar ons was nie gewillig (of in stáát) om te erken dat die beste geestige poësie gelykwaardig kan wees aan die beste, sal ek sê "ernstige" poësie, nie. Ons kon dit dus as 'n sóórt erken, en as goed binne dié soort;



maar ons het nie die soort as volkome volwaardig beskou nie. Hierdie beskouing is vandag vir my 'n verkeerde. En dit is maar min troos om te weet dat die groot meerderheid mense dieselfde beskouing nog altyd huldig, foutief soos dit is.

Oor die toepaslikheid van die woord *geestigheid* in hierdie verband kan geredeneer word. Louw sê immers: "Geestigheid self sal ek nie probeer definieer nie – ek glo nie dat ek in staat daartoe is nie; gelukkig ook: 'n mens wat 'n sintuig daarvoor het, herken dit wanneer hy dit teëkom – sonder definisie of teorie; en vir iemand wat daardie sintuig nié het nie, sou geen definisie of verklaring help nie" (Louw 1972:134). Die belangrikheid van die uitspraak lê egter daarin dat "...'geestige' gedigte nie as 'n soort onbenulligheid, as 'light verse' sonder meer beskou word nie; maar dat dit ewe goed poësie is as die ernstiger, of 'swaarder' soorte.." (Louw 1972:133).

In die tagtiger- en negentigerjare van die twintigste eeu het daar meermale stemme opgegaan ten gunste van 'n lughartiger aanslag in die Afrikaanse letterkunde, in teenstelling met die droefgeestige stemming wat met die erns gepaard gaan. Charles Malan (1982:61-62) verwys na 'n kulturele krisis en 'n algemene kultuurpessimisme wat omstreeks dié tyd neerslag gevind het in die Afrikaanse letterkunde. Hy bemerk tekens van 'n diepgewortelde sinisme, maar skep moed deur die groter aardsheid van die nuwere letterkunde, veral ten opsigte van 'n dikwels satiriese ingesteldheid teenoor die Suid-Afrikaanse werklikheid, 'n herlewing van die kontreikuns en 'n meer "informele" soort letterkunde.

Daniel Hugo (1991:70) verwys na F.I.J. van Rensburg se kommentaar in 1971 dat die speelse tradisie in die Afrikaanse letterkunde nog te min aandag ontvang as gevolg van die ernstige aard van die letterkunde wat sigself besig hou met die bestaansvraagstukke van die Afrikanervolk. Daarop reageer Hugo deur te beweer dat die speelse en komiese nog altyd aanwesig was in die Afrikaanse letterkunde, maar dat dit nie deur literatore en bloemlesers tot die hoofstroom van die letterkunde gereken is nie. Hy noem ook Barend Toerien, wat in 1980 byna desperaat in *Standpunte* vra waar die uitbundigheid dan is.



Hugo meen daar is wel "uitbundige snaaksighede en verspottighede" in die letterkunde, maar dat dit nie erkenning kry nie.

Van Coller (1993:122) haal Ina van Zyl aan wat in *De Kat* van Maart 1992 kla oor die gebrek aan humor in die Afrikaanse literatuur. Ook word 'n tradisie van humor, ironie, satire, absurditeit en fantasie in Afrikaans gemis. Van Coller is van mening dat humor wel tot uiting kom in Afrikaans, maar meen, soos Hugo, dat dit nie so hoog aangeslaan word as werke van 'n ernstiger aard nie. Die waardering vir humor is dus nie groot genoeg nie. Van Coller se versugting is: "Dalk kan die humoristiese modus met sy enorme spanwydte vir ons die redding bring in dié land van stof en storms".

P.G. du Plessis (1994:flapteks) is nog meer uitgesproke in sy versugting na meer humor:

Sit jy in die studeerkamer (...) en jy het 'n soort saamgesteldheid (wat "humor" heet) in die kop, dan vind jy baie gou uit dat die Afrikaanse gekanoniseerde letterkunde stink na die dood, teleurstelling, verontregting, misnoegdheid, gekneldheid, tot-die-dood-toe-beproefdheid, en dergelike smarte... As jy 'n storie (...) nie (...) van 'n dodelike oordosis erns en pretensie laat vrek het nie, kan die ding nie tot die literatuur gereken word nie.

Die indruk moet egter nie gewek word dat die Afrikaanse letterkunde humorloos is nie (Du Plessis, 1994:flapteks):

...dalk is dit net dat 'n groot deel van ons literatuur nog nie in berekening gebring is nie. So loop ons letterkunde toe 'n hele klomp plesier mis; só verdoem ons toe baie leesbaarheid tot die vergetelheid. Iemand met tyd, en 'n nie-literêre sin vir humor, moet weer na die héle spul loop kyk, want so word selfs Leroux naderhand om die regte redes geprys.

Daar is dus nie soseer 'n gebrek aan humortekste nie, maar eerder 'n behoefte aan *meer erkenning* vir die bestaande humor, waarvan die spore tot by die Eerste Afrikaanse



Taalbeweging teruggevoer kan word (vgl. Afdeling B, 1). Van die vroegste Afrikaanse satires is geskryf deur C.P. Hoogenhout, G.R. Keet en M.H. Naser (vgl. Walters 1985:43). In Afrikaans kan talle name van bekende en gewilde humoriste genoem word, onder andere C.J. Langenhoven, A.G. Visser, C. Louis Leipoldt, Jochem van Bruggen, J. Van Melle, Mikro, Etienne Leroux, Jan Spies, P.H. Nortje, A.A.J. van Niekerk, R.K. Belcher, P.G. du Plessis, André P. Brink, Abraham H. de Vries, Dalene Matthee, George Weideman, Etienne van Heerden, Philip de Vos en Ellen Botha (om maar enkele te noem). Verhoogkunstenaars (tewens skeppers van tekste) soos Pieter-Dirk Uys, Casper de Vries, Nataniël, Tolla van der Merwe, Leon Schuster en Willie Esterhuizen trek volgens mark- en meningsopnames reuse-gehore – 'n teken van hoe gewild humor is in die Suid-Afrikaanse samelewing. Indien daar erkenning gegee word aan elke beoefenaar en elke vorm van die humor is Afrikaans hoegenaamd nie so arm aan humor nie; intendeel.

Dit is verder van belang om daarop te wys dat twee bloemlesings met 'n vyftigtal humorverhale elk in 1994 (Du Plessis en Stoffer) en 1998 (Vosloo) gepubliseer is. In die samestellingsproses van die laasgenoemde bundel is honderde verhale met 'n humoristiese strekking gelees. Dit is my oortuiging dat daar nog stof is vir vele bloemlesings met humor as uitgangspunt. Tekste wat dikwels in tydskrifte versteek lê, moet net uitgehaal, geselekteer en gepubliseer word. Afrikaans is geensins arm aan humor nie.

Oor die kwessie van die prysenswaardigheid, al dan nie, van die moderne Afrikaanse humor, kan tot 'n slotsom gekom word dat humor 'n noodsaaklike teenpool vir bedruktheid, pessimisme en sinisme is. Daarom vra die publiek om meer humor. Humor is binne hierdie konteks nie net prysenswaardig nie, maar ook gesog, omdat dit 'n spesifieke behoefte vervul. Daar kan nogtans verwag word dat 'n bepaalde verhouding gehandhaaf sal word tussen grimmiger en luimiger vorms van humor, in aanpassing by 'n ruimer konteks.



### 3. Wat is humor?

*Humor is nie alles wat snaaks of geestig is nie, ook nie alles wat verspot is nie. Verspottigheid is teenoor humor wat kasterolie teenoor heuning is: kasterolie het ook sy nut, maar nie vir versadiging nie.*

- C.J. Langenhoven

#### 3.1 Die psigologiese verband tussen lag en humor

Dit is onkontroleerbaar hoe ver terug in die ontwikkeling van die mens die laghandeling sy oorsprong het. Rapp (1951:21-27) is van mening dat geestigheid en humor moontlik ontwikkel het uit die primitiewe oorwinningskreet wat gevolg het op 'n geveg of stryd. Hierdie vokale uiting van die oorwinnaar sou tegelyk 'n loslaat van opgehoopte energie en 'n wyse van kommunikasie wees aan die ander wat nog in die bos geskuil het ter wille van veiligheid. Hieruit sou die lag van meerderwaardigheid en bespottig dan geleidelik ontwikkel het. Lag is dus moontlik gebore uit 'n gees van vyandigheid en meerderwaardigheid teenoor diegene wat 'n gevegsnederlaag gely het. Die verloorder kon op sy beurt energie loslaat deur te huil of te kerm. Deur verskillende stadiums van ontwikkeling het dit later die humor van onderdrukking of verdringing geraak. Deur middel van gepaste grappe kon die verloorder tog 'n mate van genotvolle kompensasië verkry. In dié sin het humor dus ook oorlewingswaarde.

Raskin (1985:22) meen dat lag mettertyd verskuif het van die fisieke stryd tot 'n stryd van die intellek. Kognitiewe vaardighede het fisieke vaardighede vervang en die uitdaging was nou geleë in die oplos van raaisels, strikvrage en ander verbale ingewikkeldhede. Daar is egter verskil van mening oor die vraag of lag ontstaan uit spel of uit 'n intellektuele handeling. Is dit slegs 'n menslike handeling of kom 'n vorm van lag ook by diere voor? Navorsers soos Bergson (1956/1899), Coser (1959), asook Shaughnessy en Wadsworth (1922) glo dat humor 'n spesifiek menslike eienskap is, terwyl Darwin (1965/1872) en



Fry (1977) voorstanders is van 'n teorie dat die geluide wat sjimpansees en ander primate maak as hulle gekielie word, verband hou met die menslike lag. Laasgenoemde gee egter toe dat humor veel meer gevorderd is by die mens en skryf dit toe aan die invloed van taalverwerwing en kognitiewe vaardighede.

Wanneer die bates van die laghandeling beklemtoon word, is navorsers meermale geneig om lag en humor sonder meer aan mekaar gelyk te stel. Grotjahn (1957:VIII-IX) loof byvoorbeeld die lag vir die vryheid wat daarmee gepaard gaan: "Laughter ... can be used to express an unending variety of emotions. It is based on guilt-free release of aggression. And any release makes us perhaps a little better and more capable of understanding one another, ourselves, and life. What is learned by laughter is learned well. Laughter gives freedom, and freedom gives laughter". Kennis van die ek, begrip vir mekaar en die lewe, vorm belangrike kerne in die humorbeleving.

Hazlitt (1903:8-9) gee 'n lys van spesifieke, kenmerkende situasies waarvoor mense lag. Hy noem onder meer ondeundheid, kontras, ongeloofwaardigheid, absurde argumente, gewaande wysheid, oordrewe eenvoud, geveinsdheid en selfvoldaanheid. Ons lag selfs om ons afguns en onkunde te verbloem. Hierdie lys kan uitgebrei word deur die toevoeging van verdere voorbeelde soos onkunde, agterlikheid, swakheid van die vlees, grootheidswaan, ongeërgdheid, liggelowigheid, oordrewe eerlikheid, skerpsinnigheid, geslepenheid, oordrywing, blinde vertrouwe, omslagtigheid, swak oordeel, hoogmoed, eiebelang, impulsiwiteit, vertonerigheid, opportunisme, ontgogeling, waninterpretasie, waardigheid, frustrasie, toeval, die onverklaarbare, die platvloerse, verontwaardiging en oordrewe eerbied, en veel meer. Hierdie elemente wat ten nouste verbind word met lag, speel ook 'n belangrike rol by die ervaring van humor, soos dit uit die teksanalise blyk (vgl. Afdeling B, 3).

Hierdie soorte lag het nie noodwendig met humor te doen nie. Keith-Spiegel (1972) verwys byvoorbeeld na Monro (1951) se lys met tien oorsake van nie-humoristiese lag, naamlik kielie, laggas, senuagtigheid, verligting (van spanning), verdediging (om iets 'weg te lag'), blymoedigheid, spel, verligting ná teenkating, kammaspel en



oorwinningsvreugde. Ander lagstimuli wat nie uit humor voortvloei nie, is onkunde, beangstheid, veragting, apologie (Chapman en Foot 1976); sekere patologiese toestande; ligte skok en verrassing, herhaling, toeval en onversoenbaarhede (Foss 1977); vrees, verleentheid en woede (Fridlund en Loftis 1990). Raskin (1985) en Mulkay (1988) beklemtoon ook dat gedwonge lag moontlik aangewend kan word om 'n ander gemoedstoestand te verberg of om vreugde voor te gee.

Die verwantskap, maar ook verskil tussen lag en humor word deur Leacock (1937:19-20) uitgewys: "...laughter, a physiological phenomenon, appear[s] earlier in a definite and recognizable form and laughter is at least closely connected with humor. It is true that many humorous people seldom laugh and that many people with little sense of humor laugh a great deal. Yet the two get together".

In heelwat navorsing word sterk klem gelê op die sosiologiese aspekte rondom die humoreffek. Hiervolgens hou die omvang en begrip van die humor direk verband met die mate waarin die deelgenote oor 'n gemeenskaplike agtergrond beskik. Daar word beweer dat niks in eie reg lagwekkend is nie (hier word die lagwekkende en humor weer gelykgestel), omdat die lagwekkende sy spesiale kwaliteite verwerf deur die persone wat lag, en hulle optrede weer bepaal word deur elkeen se besondere konteks. Greig (1923:71) sê hiervan: "It is only people with the same social heritage who laugh easily at the same kind of jokes". Viktoroff (1953:14) bevestig dit: "laughter is always the laughter of a particular social group, and it is impossible to associate oneself with it if one does not share the group's norms, feelings and ideas..."

Bergson (1899:63) verwys na die lag-ervaring as 'n basiese fisiologiese verskynsel, in teenstelling met die onderskeie modi wat deur die eeue heen vanuit die laghandeling ontwikkel het, aangepas en verfyn is. Bergson (1899:187) vind dat lag 'n sosiale korrektief is, 'n manier om te verneder en pyn te veroorsaak. Dit is die gemeenskap se wapen waarmee straf uitgedeel word vir ongeoorloofde vryhede. Vir hom misluk die laghandeling totaal in sy oogmerk as dit enigszins 'n sweem van simpatie of goedaardigheid vertoon. Die komiese word ernstig benadeel indien 'n sterk affektiewe



reaksie ontstaan na aanleiding van die situasie waaruit die komiese moet ontwikkel: "Indifference is its natural environment, for laughter has no greater foe than emotion... the comic demands something like a momentary anesthesia of the heart. Its appeal is to intelligence, pure and simple..." (Bergson 1899:187).

'n Moontlike belemmering vir die lag-ervaring is 'n te stipte vestiging van die aandag op dit waaruit die lagwekkende ontspring. Navorsers soos Freud en Grotjahn benadruk dat die laghandeling en gepaardgaande vreugde totaal mag verdwyn indien die intellek te skerp daarop gefokus word. "Laughter has a tendency to disappear when we focus our intellect on it and try to understand it" (Grotjahn 1957:vii).

Volgens die psigologiese verklarings het lag dus 'n oeroue oorsprong en word dit as 'n instrument van aggressie en meerderwaardigheid, maar ook as 'n verdedigingsmeganisme en 'n uiting van vreugde beskou. Die stimuli wat lag veroorsaak (dit wil sê, die kenmerkende lagsituasies), toon 'n sterk ooreenkoms met dié wat ook aanleiding gee tot die ervaring van humor. Lag en humor kan egter myns insiens geensins sonder meer aan mekaar gelykgestel word nie – sien die kommentaar in afdeling 3.9.

Interessante navorsing deur Bakhtin (vgl. Viljoen 1993:313), oor die bydrae van die karnavalleske lag, hou moontlik implikasies in vir hierdie studie: In sy later werke het Bakhtin naamlik die standpunt gehuldig dat die romantradisie (waarby kortverhale aansluit) teruggevoer kan word tot die serio-komiese genres van die klassieke tyd en die Middeleeuse karnavaltradisie wat sedert die Renaissance deur skrywers soos Cervantes, Boccaccio, Shakespeare en Rabelais beoefen is. Die karnaval het die geleentheid gebied om tydelik bevry te word van die "geldende waarheid" en die "gevestigde orde". "Alle hiërargiese range, voorregte, norme en verbodsbepalings is opgehef" (Foster 1993:327). "Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change and renewal" (Bakhtin 1968:10). Deur die karnaval word begrippe soos hoog en laag, dood en geboorte omgekeer, grense oorskry, monolitiese denke geprofaneer, alles vermeng en gedegradeer. Foster (1993:327) wys op die belangrikheid van die karnavallag: Dit is die feestelike lag van al die mense, dit is gerig teen alles en almal en die lag is ambivalent. Bakhtin



(1968:11-12) beskryf dit self as "gay, triumphant, and at the same time mocking, deriding. It asserts and denies, it buries and revives".

Grondliggend aan die karnavallag is die groteske realisme wat die liggaam in al sy fasette, ook die oorvloedigheid en onvolmaaktheid, gebruik om die "kosmiese, sosiale, topgrafiese en linguistiese elemente van die wêreld te verteenwoordig. Die groteske liggaam is nie geïndividualiseerd nie; dit is meervoudig aards, onsuiver, laag, oordadig, mismaak en onvolledig; dit is 'n beeld waarin die vleeslike oorheers en waarin hoof, gees en rede van weinig belang is" (Foster 1993:327). As sodanig vind dit sterk aansluiting by die groteske modus binne die humorbeleving.

Dit is opvallend dat navorsers in hierdie rigting ook 'n belangrike plek aan die *lag* afstaan, soos ander ondersoekers wie se opvattinge in hierdie afdeling ter sprake gekom het. Afgesien van die verband wat hierbo gelê is tussen die lag en die groteske, word komedie feitlik ook aan die lag gelykgestel. Kundera (1977:5) sê byvoorbeeld: "Comedy isn't here simply to stay docilely in the drawer allotted to comedies, farces and entertainment, where 'serious spirits' would confine it. Comedy is everywhere, in each one of us, it goes with us like our shadow, it is even in our misfortune, lying in wait for us like a precipice." *Lag* kan dus metafores hier vertolk word as die beleving van 'n vreugdevolle ervaring wat met die laghandelinge verbind kan word, maar in sy fyner nuances kan dit 'n vreugdevolle *innerlike* gewaarwording wees, wat sterker met humor saamhang.

### 3.2 Faktore wat die humoreffek beïnvloed

*Sensitiveness to the comic laugh is a step in civilization.*

- G. Meredith

Verskeie navorsers het faktore geïdentifiseer wat gewoonlik die humoreffek begelei en derhalwe ook 'n invloed daarop uitoefen.. Die bekendste is Sigmund Freud (1905:282-



285) se positiewe en negatiewe milieu-elemente, wat deur Raskin (1985:11-19) en andere ondersteun word.

Die gunstigste klimaat vir komiese vreugde word geskep deur 'n oorheersend opgewekte stemming waarin mense geneig sal wees tot lag. Hierdie argument kry ondersteuning van verskeie navorsers wat ingestel is op die verskynsel van lag en meen dat dit voortkom uit vreugde, vrolikheid en 'n algemene gevoel van behaaglikheid. Ook 'n verwagting van die komiese speel 'n belangrike rol en beklemtoon so die waarde van 'n goeie voorspel. Daarteenoor kan 'n ernstige ingesteldheid ongunstig inwerk op die ervaring van speelsheid en vreugde, en die verwagting van humor vertraag of belemmer. 'n Sterker stimulus of voorspel is dus nodig om 'n ongunstige milieu vir humorpersepsie om te keer. In die letterkunde, en spesifiek in die kortverhaal, geskied hierdie 'klimaatskepping' dikwels baie subtiel.

Met betrekking tot wat hy *ondervinding* noem, voer Raskin aan dat die sender en die ontvanger se kennis van humor, as 'n spesiale wyse van kommunikasie, 'n belangrike faktor is. Hy meen elke mens beskik in 'n sekere mate hieroor, maar dié ondervinding kan nie as vanselfsprekend aanvaar word nie (Raskin 1985:16). Raskin bring mense se vermoë om 'n grap te snap hiermee in verband (Raskin 1985:13). Eie ervaring leer dat hierdie insig in en waardering van humor persoonlikheidsgebonde is eerder as gekoppel aan intellek. Dit gaan eweseer om die vermoëns en ingesteldheid van individue as om die wispelturigheid van die ervaring of effek.

Daar is navorsers wat bepaalde voorwaardes koppel aan die stimulus wat die humor voorafgaan. Plato (1975) het reeds aangetoon dat een of ander vorm van mislukking 'n noodsaaklike begeleidende element is van humor (soos hy dit gesien het). Heel dikwels setel die mislukking in 'n gebrek aan selfkennis. Leacock (1937:93-94) beskryf sy omvattende siening van die stimulus soos volg:

The humour (...) arises, therefore, out of any set of circumstances that involve discomfiture or disaster of some odd incongruous kind, not connected with the



ordinary run of things and not involving sufficient pain or disaster to over-weigh the pleasure of contemplating this incongruous distress: or it may arise without any great amount of personal discomfiture when the circumstances themselves are so incongruous as to involve a sort of paradox. One and the same principle runs through it all, as it does through all humour, the idea of the 'thing smashed out of shape', the comic broken umbrella.

Hierdie aanhaling is belangrik, omdat dit stimuli soos 'n situasie van verydeling, ongerymdheid/onverenigbaarheid, ongewoonheid en die paradoksale in verband bring met die ervaring van humor. Juis hierdie elemente lê ten grondslag van die humorteorieë wat later in hierdie studie uitvoeriger bespreek word. Hier is dus duidelike tekens dat wegbeweeg word van die humorkonsep wat geassosieer word met fisieke lag, teenoor die meer verfynde ervaring wat gepaard gaan met 'n gevoel van innerlike genot. Daar word selfs 'n premie geplaas op kognitiewe prosesse in interaksie met bepaalde situasies.

Dié siening word bevestig deur Sulley (1902:87-118) wat glo dat ten minste een van die volgende elemente teenwoordig moet wees: ongewoonheid, wanstaltigheid, afwyking, morele abnormaliteit, morele ondeug, verbreking van die orde, geringe misstap of vergryp, onbehoorlikheid, obseniteit, pretensie, gebrek aan vaardigheid of kennis, onversoenbaarheid, absurditeit, verbale spel, geestigheid, 'n ingesteldheid op die vermaaklike en die aanskoue van 'n oorwinnaar (laasgenoemde is meer fisies, maar kan tog lei tot kognitiewe afleidings en vergelykings). Dit kom neer op die grensoorskryding van die mens se bekende, regmatige verwagtinge.

Uit die bovermelde teorieë en argumente blyk dit ook dat sommige navorsers die laghandeling gelykstel aan humorbelewing. Tog is dié twee elemente hoegenaamd nie sinoniem nie. In die letterkunde het die begrip *humor* so 'n verfyning ondergaan en so 'n verwantskap opgebou met ander verwante modi dat dit myns insiens op 'n enorme verskraling, veralgemening en verarming sou neerkom indien alles wat in verband staan met lag ook as humor aanvaar word. Soos later blyk uit die kortverhaalanalises, het van die delikaatste en subliemste skakerings van die humor so gespesialiseerd ontwikkel dat



die laghandeling daarnaas kru en selfs skreiend aandoen. Humor het hoogstens sy ontstaan te danke aan die laghandeling, maar het daarnaas sy eie ewolusiegang gevolg. Dit maak derhalwe deeglik sin om humor en sy verwante modi as afsonderlike bates te bestudeer en te beskryf.

### 3.3 Kenmerke geassosieer met die belewing van humor

Raskin (1985:3-5) identifiseer enkele onderskeidende kenmerke tydens die belewing van humor. Een belangrike eienskap is dat daar *menslike deelnemers* moet wees, naamlik 'n spreker/sender/skrywer en 'n hoorder/leser.

Verder moet iets tydens die belewing van die humor *gebeur*. 'n Uiting moet plaasvind en 'n situasie moet waargeneem kan word. 'n Nuwe *stimulus* moet dus aangebied word waarop by wyse van 'n humoruiting gereageer word. Teoreties sou so 'n stimulus dan die noodsaaklike voorwaarde vir humor verskaf en elke humoristiese situasie sal as ewe humoristies deur alle mense ervaar word. In dié verband sê Menon (1931:14) dat indien 'n situasie humoristies is, dit so moet wees vir elkeen, of hy nou ook al vreugde daarin vind om dit te herken of nie. Die wêreld is egter allermins so objektief en ongekompliseerd, sodat menige navorser al wanhopige uitsprake gemaak het oor die aard van humor. Monro (1951:15) sê selfs: "We cannot find any characteristic for the laughable".

Raskin (1985:4) wys op die verhouding tussen die voorwerpe en situasies wat 'n humoreffek by 'n individu kan teweegbring en sy lewensgeskiedenis, -ervaring, temperament, ens., met ander woorde, sy konteks. Dieselfde persoon lag byvoorbeeld dalk vandag nie meer oor iets wat lank gelede vir hom snaaks was nie. Kinders se sin vir humor verskil van dié van volwassenes en toon 'n snelle ontwikkeling met die ouderdom. Hierdie kontekstuele faktor word deur Raskin as *ondervinding* gekategoriseer (1985:4).



Raskin (1985:5) stel dit ook dat die belewing van elke humorimpuls in 'n bepaalde fisiese milieu plaasvind - dit beskou hy as een van die belangrikste kontekstuele faktore. Dit kan die persepsie van 'n humoristiese situasie kondisioneer, rig en wysig. Hy noem dit *situasiekonteks*.

Ten slotte vind die belewing van die humorimpuls binne 'n bepaalde kultuur plaas, wat weer eie is aan 'n bepaalde *gemeenskap*. Hoewel dit nie noodwendig waar is dat die humor gedeel word deur individue wat tot 'n bepaalde sosiale groep behoort nie, is dit tog waar dat faktore soos gemeenskaplike sosiale waardes en norme bydra tot die effektiwiteit van die humor (Raskin 1985:5).

Hierdie eienskappe van die humorbelewing dui daarop dat sekere interaksiepatrone geïdentifiseer kan word. Afgesien van die belangrike rol van die stimulus, is daar 'n sterk kontekstuele verankering waarin die historiese, sosio-politieke en kulturele invloede deurslaggewend is.

### **3.4 Probleme met 'n geldige definisie van humor**

*Dissecting humour is an interesting operation  
in which the patient usually dies.*

A.A. Berger

By wyse van 'n reeks verwysings na ander navorsers verleen Raskin (1985:6) krag aan die argument dat humor ondefinieerbaar sou wees: "This and many other difficulties have saddled humor for centuries, driving philosophers, psychologists, aestheticians, critics, writers, sociologists, orators and comedians to apologetic and outright defeatist positions about it". Hy haal historiese bronne aan om te toon hoe oud die probleem is. Bergson (1899:61) waarsku in 'n vorige eeu: "We shall not aim at imprisoning the comic spirit within a definition. We regard it, above all, a living thing". Tog verklaar hy hoopvol: "The comic spirit has a logic of its own, even in its wildest forms. It has a method in its



madness" (1899:62). Croce (1903:228) beweer: "humor is undefinable like all psychological states". Eastman (1921:viii) haal Bernard Shaw aan: "there is no more dangerous literary symptom than the temptation to write about wit and humor. It indicates the total loss of both".

Leacock (1937:15) toon 'n groot gebrek aan waardering vir navorsers uit sy era: "... people who sit down to write books on humor are scientific people, philosophical analysers who feel that they must make something serious, something real out of it, and show us that humor can, in proper hands, be made as dull and respectable as philology or epistemology". Levine (1969:1-2) haal W.C. Fields aan: "The funniest thing about comedy is that you never know why people laugh. I know *what* makes them laugh, but trying to get your hands on the *why* of it is like trying to pick an eel out of a tub of water". Raskin (1985:7) motiveer sy bedenkinge teen pogings om humor te definieer soos volg: "Humor has defeated researchers in still another, perhaps more subtle, less conspicuous and ultimately more harmful way. It has generated a great number of loose, incomplete, unrestricted or circular definitions of itself". Hy verwys onder meer na die werk van Ogden en Richards uit omstreeks 1932, waar minstens sestiens definisies ondersoek en weer verwerp is.

Selfs al word toegegee dat die funksie van die humoreffek nog nie behoorlik bepaal en omskryf is nie, kan humor myns insiens wel op velerlei maniere effektief bestudeer word. Etlike verdienstelike pogings tot 'n definisie kan die navorser langs hierdie weg ondersteun. Met die oog op 'n eie standpuntinname, 'n moontlike sintese en 'n praktiese toepassing word 'n aantal definisies en omskrywings van *humor* vervolgens bekyk:

### 3.5 Pogings om *humor* te definieer

*WAT IV* (1972) gee onder betekenis 3 die volgende algemene definisie: "Voorstelling van omstandighede of uiting van gedagtes, gekenmerk deur verrassende teenstellings, speelse wendinge of berekende ongerymdhede sonder dieper indringing in innerlike konflikte of



ernstige lewensprobleme..." Onder betekenis 4 word die definisie verruim: "Lewenshouding gegrond op veel ervaring en diepe gemoedsdeurlewing, waarin 'n rype oordeel aan die dag gelê word by die behandeling van die wisselvallighede en disharmonieë van die lewe en die onvolkomenhede en teenstrydighede in die menslike natuur sodat alle ongerymdhede met simpatieke begrip benader word; lewensvisie wat die wêreldorde waarmee die mens in botsing kom, betrag en ondanks die bitterheid wat daardeur gewek word, 'n sekere mate van versoendheid bereik, al is dit slegs dat dit so bo eie smart kan uitstyg dat dit daarmee kan spot". Sleutelbegrippe met die oog op die verdere studie is: *lewenshouding, rype oordeel, disharmonieë, onvolkomenhede, teenstrydighede, ongerymdhede, simpatieke begrip, lewensvisie, versoendheid en bo eie smart (...)* uitstyg. Dit is duidelik dat die *WAT*-definisie onder sterk invloed van F.E.J. Malherbe staan. Vyf van die voorbeeldsinne in die artikel is aanhalings van Malherbe.

*Woordenboek der Nederlandsche taal. Vol. I* (vervolgens *WNT I*) (1984) se definisie stem wesentlik ooreen met die kern van die *WAT* en is onveranderd sedert die 1912-uitgawe. Malherbe (1932:62) wys daarop dat in die definisie daar niks is "wat sou kan wys op die mildheid van humor, die vergewend-spottende van 'n bepaalde stemming, die medelye van die sagte glimlag (...) nie (...) die essensiële in die begrip, wat wel deeglik ook in die spraakgebruik voorkom, ontbreek". Na Malherbe se oordeel moet so 'n definisie dus ook verwysings na die goedaardige insluit.

Malherbe (1953:9) se eie definisie is jare lank as uitgangspunt in Afrikaans gebruik: "...die gevoel van die lagwekkende op grondslag van simpatie en 'n bepaalde lewenshouding. Die lag van die humor is 'n ingetoë glimlag, die stille lag van begrip en meegevoel, wat dikwels die droewige kante van die lewe raak en ons laat praat van 'die lag met die traan'. Elders (1932:110) sê Malherbe: "So vertoon humor sig as 'n bepaalde lewensstemming (sic) of 'n taalgevoel van veel smart en sinloosheid en ongerymdheid in die wêreld, van 'n betreklikheid van alle waardes, van simpatie met die lewende en geloof aan die magte wat in die natuur en geskiedenis regeer".



Leacock (1937:11) beklemtoon in 'n nuttige, bondige definisie die feit dat humor in 'n voortreflike, kunstige vorm oorgedra moet word: "Humour may be defined as the kindly contemplation of the incongruities of life, and the artistic expression thereof".

Van Gorp (1986:187) beskryf humor wyslik in breë, algemene terme eerder as om dit in 'n vaste keurslyf te giet. Hy wys op die uitwerking en toepassingsmoontlikhede en beklemtoon wel die sogenaamde hoër vorm van die humor, met sy aanspraak op 'n mate van sofistikasie: "Kwaliteit van een tekst waardoor de lezer in een aangename gemoedstoestand wordt gebracht. De schrijver beschikt hiertoe over een aantal procédés die meestal op één of andere wijze een contrastwerking veroorzaken. In ruime zin, bestrijkt humor een breed gamma van mogelijkheden waaronder zowel vulgaire, platvloerse komiek als fijnzinnige satire en ironie kunnen ressorteren. In enge zin verstaat men onder humor de fijnere vormen van geestigheid waardoor de lezer in staat wordt gesteld de minder aangename aspecten van de werkelijkheid met zijn verstand en zijn gevoel te relativeren". Van Gorp se uitgangspunt is myns insiens suiwerder as dié van die ander aangehaalde woordeboeke en navorsers, omdat dit wegbly van die algemeen-menslike en psigologiese aspekte en eerder konsentreer op die teks.

Mindes (1971:21) wys op die terapeutiese krag van humor, terwyl *Webster's Third New International Dictionary of the English Language* (vervolgens *Webster*) (1976) klem lê op die kontras deur die bymekaarbring van onversoenbaarhede. 'n Belangrike nuwe gesigspunt is die noem van die verbeelding as element van die humor. *Oxford* (1978) sluit hierby aan met "jocose imagination", wat dui op die skeppende vermoë deur middel van humor, waarna later weer verwys word. L. Stephen (in Scott (1967:133) se *Current Literary Terms*) smee 'n verband tussen die belaglike en die verhewene met sy poëtiese uitspraak: "...the faculty which always keeps us in mind of the absurdity which is the shadow of sublimity". Daarby is sy bondige definisie steeds van toepassing in die huidige tydsgewrig, veral met betrekking tot die sogenaamde goedaardige humor.

Pretorius (in Cloete 1992:170) se definisie stem aanvanklik ooreen met die *WAT*-definisie, maar kom dan met 'n praktiese invalshoek deur te beweer dat, in teenstelling



met "wit" wat altyd verbaal is, onderskei kan word tussen 'n *humoristiese handeling*, 'n *humoristiese karakter* en 'n *humoristiese situasie*. Falstaff (Shakespeare: *Henry IV*) en Pablo (Krige: *Die goue kring*) is uitnemende voorbeelde van humoristiese karakters wat sowel voorkoms, handeling en situasie betref. Humor behels volgens Pretorius die sametrekking van verskillende komponente, waarvan die volgende uitgesonder kan word: 'n gevoel vir ironie, bewustheid van die absurde, die sien van die werklikheid in die lig van die idealiteit, 'n oog en 'n gevoel vir verrassende teenstellings, speelse wendinge of berekende ongerymdhede. Kwaadwilligheid en geniepsigheid, die blootlegging van werklike lyding of die degradering van die heilige behoort nie volgens haar tot die sfeer van die humor nie. Waar ironie en sarkasme skei, versoen humor. Pretorius (in Cloete, 1992:171) vervolg: "Tradisioneel word *humor* gesien as goedaardiger, minder geniepsig, verdraagsamer as geestigheid (*wit*), en die *humoris* as jovialer, vriendeliker, 'n positiewer waarnemer van die menslike onvolkomenhede as die satiris, ... *humor* wortel in 'n gesindheid van 'liefdevolle bedagsaamheid' en 'begrypende simpatie'".

Daar kan in hoofsaak akkoord gegaan word met Pretorius se samevatting van die wesenskenmerke, maar sy gaan veral uit van die goedaardige humor, wat Malherbe deurgaans ook as *summum bonum* stel. Steyn (1992:221) verwys weer daarna as "romantiese humor". Myns insiens beperk die eensydige ophemeling van die goedaardige humor die definisie, tot uitsluiting van modi soos byvoorbeeld satire, die burleske, karikatuur, die groteske, die absurde en swart humor.

In die definisies en omskrywings van humor word onder andere die volgende kenmerke met betrekking tot die skrywer uitgelig: 'n gesindheid van versoening, 'n rype oordeel, ingetoënheid, 'n besef van die betreklikheid van waardes, die vermoë tot relativering, die vermoë om onversoenbaarhede uit te wys verdraagsaamheid, gevoeligheid, deernis, wysheid van lewenshouding, ewewigtigheid en bedagsaamheid. Met 'n hele aantal van hierdie begrippe word die terrein van die subjektiewe en die affektiewe egter betree, terwyl dit in die algemeen ook redelik onkontroleerbaar is wat die karaktertrekke van 'n humoristiese skrywer sou wees. Daar is verder 'n oorwig van ondersteuning aan goedaardige humor. Volgens die aangehaalde omskrywings is humor by wyse van



kontrasstelling dan nie gemeen, selfsugtig, impulsief, bevooroordeeld, snydend, vernederend, brutaal, kru, ongevoelig, verbeeldingloos, onverdraagsaam, koud, afsydig, ekstremisties, opportunisties en onbedagsaam nie. Myns insiens kan hierdie elemente wel in verband gebring word met die effekte van goedaardige humor, maar sluit dit modi soos satire, ironie, die groteske, die karikaturale en die absurde uit.

Wanneer Pretorius die "tradisionele" siening van humor teenoor byvoorbeeld geestigheid en satire stel, kan die vraag tereg gestel word of die tradisionele siening vandag nog steek hou en of die terrein anderkant (dit wil sê verderliggend as) die tradisionele nie met vrug verken kan word nie, met ander woorde moet ons by die sogenaamde "tradisionele siening" bly vassteek ? Dit sal nodig wees om hierdie tipe subjektiewe beoordeling van die navorsers aan die hand van die verskyningsvorme van die ander modi, soos onder meer satire, ironie, geestigheid en die groteske te toets. Ook die gebrek aan spesifieke definiëring en die bedenkinge oor die grense waarbinne humor aangewend word, maak dit nodig om die verwante modi te ondersoek met die oog op gemeenskaplike terreine en/of wesensverskille - maar sonder om oor te gaan tot rigiede en dogmatiese indelings

### 3.6 Humor en kreatiwiteit

*The human mind, once stretched to a new idea,  
never goes back to its original dimensions.*

- Oliver Windell Holmes

In die pogings om 'n definisie van *humor* te formuleer word daar deur etlike navorsers verwys na die gebruik van die verbeelding, die skep van fantasie en die skeppende vermoëns van skrywers. Navorsers soos Koestler (1964), Fry en Allen (1976), Chapman en Foot (1976), Van Coller (1993) en Goodman (1998) vermeld spesifiek 'n verband tussen humor en kreatiwiteit. Daar word vervolgens ingegaan op die aard van hierdie verhouding, voordat die verwantskap, al dan nie, tussen die onderskeie modi ondersoek word.



In 'n bespreking van humor as 'n kreatiewe ervaring beklemtoon Fry en Allen (in Chapman en Foot 1976:245-250) die verskil tussen die uitvinder/skepper (*inventor*) van humor en die ontdekker (*discoverer*) van dit wat reeds was. Dit dui op die verskil in beleving tussen skrywer en leser, wat elkeen op sy manier kreatief is. In sy eenvoudigste vorm kan kreatiwiteit beskryf word as 'n *proses* waardeur oorspronklike patrone gevorm en uitgedruk word. Op sy beurt kan *patrone* beskryf word as oorspronklike kombinasies van bekende of algemene items. *Kombinasies* kan weer gesien word as dit wat oorspronklik aan die individuele skepper se ervaring is, maar nie noodwendig oorspronklik aan die wêreld nie. Daar moet egter ook gemeenskaplikheid wees ten opsigte van die samestellende elemente.

Volgens Fry en Allen (1976:246) word die produk van die kreatiwiteit deur sommige navorsers beskou as 'n maatskaplike bate, omdat dit probleme op 'n praktiese wyse kan oplos, orde en eenheid bevorder en 'n tasbare realiteit kan hanteer, maar hulle beskou dié siening as te beperkend. Dit gaan om meer as die verwysing in bogenoemde definisie na dit wat *gevorm* of *geskep* word. In die proses word dit wat *ontdek* word (maar wat vroeër reeds bestaan het), misken. 'n Gangbaarder definisie sou eerder wees dat kreatiwiteit 'n proses is waardeur oorspronklike patrone gevorm, uitgedruk of ontdek word.

Verskeie stadia kan onderskei word in die proses van ontdek en uitvind ("invent") In hierdie verband verwys Fry en Allen na die uitsprake van Fabun (1969). Aanvanklik bestaan 'n begeerte of motivering, dan volg voorbereiding, manipulering, inkubasie, abstrahering, verheldering en verifikasie. Hierdie kreatiewe proses het 'n belangrike affektiewe uitwerking op diegene wat by die proses betrokke is, naamlik onder andere gevoelens van verligting, vreugde, die afskaal van spanning en vervulling (Fry en Allen 1976:246). Fry en Allen (1976:247) verwys ook na die navorsing van Roe (1963), waarin hy beweer dat die kreatiwiteit volkome prosesgebonde is. Die patrone en kombinasies is dan net vlietende momente in die proses en kreatiwiteit die strewe na 'n oogmerk wat volkome verwesenliking telkens ontwyk. Die uitreik daarna word belangriker geag as die greep daarop.



Ander navorsers soos Rollo May (1959) plaas 'n besondere premie op die skepper van die kreatiwiteit (vgl. Fry en Allen 1976:247) se kennis en vaardighede. Hoe vaardiger die skepper, hoe groter die spektrum van items wat tot sy beskikking is wanneer hy die oorspronklike kombinasies vorm. Die graad van kompleksiteit en oorspronklikheid, asook die behendigheid is dus bepalend vir die produk. Arthur Koestler (1964) verwys weer na die kreatiewe handeling van die humoris as 'n vlugtige bymekaarbring en fusie van twee gewoonweg onversoembare verwysingsraamwerke.

Die kreatiwiteitskenners is oortuig van die belang van humor as sosiale instrument, wat utiliteitswaarde besit, orde bevorder en tasbare realiteit skep. Humor is in staat om sosiale konflikte te ontlont en spanning te verlig. Humor is ook in staat om ongeregtegtigheid, uitbuiting en verdrukking op so 'n wyse aan die kaak te stel dat geleenthede vir verligting geskep word wat ondenkbaar sou wees wanneer driftiger emosies soos woede en vyandigheid vaardig sou wees (Fry en Allen 1976:248).

Van Coller (1993:133) beklemtoon dat humor dikwels op 'n gestruktureerde boodskap met 'n hoë mate van kreatiwiteit berus en dat dit die ruimte laat om die ontvanger se houding teenoor die werklikheid te rig. Hy verwys na Edward de Bono (1970) se konsep oor laterale denke, wat gelykgestel word met humor. Kreatiwiteit verteenwoordig 'n nuwe kyk op die werklikheid en impliseer die bevryding van ou, uitgediende konvensies. De Bono wys daarop dat laterale denke nie teenoor deduktiewe denke staan nie, maar dat die twee denkpatrone mekaar aanvul tot voordeel van die eindresultaat. Dit is ook in ooreenstemming met die hoof funksie van humor, naamlik om benewens te vermaak, mee te werk in belang van groter konseptualisering, insig, begrip, meelewing, empatie en 'n besef van betreklikheid by die ontvanger.

In aansluiting by die hoë eise wat May (1959) en De Bono (1970) aan die skepper van humor stel, is die uitspraak van Paul Torrence: "In almost every field of human achievement, creativity is usually the distinguishing characteristic of the truly eminent. The possession of high intelligence, special talent, and high technical skills is not enough



to produce outstanding achievement". (Torrance, E. Paul, soos aangehaal deur Kobus Neethling in *Die Unie*, Februarie 1997:12.)

Ter wille van oorsigtelikheid en nuwe bydraende perspektiewe, is hier ingegaan op die verband tussen humor en kreatiwiteit. By oorweging is dit myns insiens egter duidelik dat kreatiwiteit vanuit 'n letterkundige oogpunt nie alleenlik humor dien nie. Geslaagde metafore, personifikasies of voorbeelde van metonimia is immers ook bewyse van kreatiwiteit. Die kern van die argument is dat 'n nuwe, vars ooreenkoms tussen bekende voorwerpe of situasies gesien word. En dit is nie net van toepassing op die humor nie. In hierdie studie word dit gevolglik nie uitgelik as 'n besondere kenmerk van humor nie. Dit is egter steeds 'n perspektief wat in gedagte gehou sal word wanneer daar oorgegaan word tot teksontleding. Dit gaan immers oor die geslaagdheid en ook die vernuwing, al dan nie, wat bereik word met 'n bepaalde strategie.

### 3.7 Humorteorieë

*The world is a perpetual caricature of itself;  
at every moment it is the mockery and the contradiction  
of what it is pretending to be. Humor is the perception  
of this illusion, whilst the convention continues to be  
maintained; as if we had not observed its absurdity.*

- George Santayana

Ter wille van 'n breër konteks moet kennis geneem word van die humorteorieë wat veral in die twintigste eeu geformuleer is. Daar sal ook vasgestel moet word of dit 'n wesenlike bydrae te lewer het met betrekking tot die literêre, wat die uitgangspunt vorm van hierdie studie. Een probleem met baie van hierdie teorieë is dat daarin eweneens nie 'n verskil gemaak word tussen begrippe soos *lag*, *grap* en *die komiese* nie. Dit word sonder meer gelyk gestel met *humor*.



Gedurende die twintigste eeu het verskeie navorsers soos J.Y.T. Greig (1923), A.M. Ludovici (1932), R. Piddington (1933), M. Eastman (1921) en D.H. Monro (1951) hulle toegelê op uitvoerige uiteensettings van die verskillende teorieë in verband met humor. Meer onlangs het Keith-Spiegel (1972) 'n samevattende beeld van hierdie teorieë gegee. Hy bevind dat die meeste van hierdie teorieë gemeenskaplike elemente bevat, op 'n bepaalde kategorie humor konsentreer en dikwels die vooroordele en liefhebberye van die bepaalde navorsers verteenwoordig. Dit is ook opvallend dat by elkeen van die kategorieë slegs enkele baie prominente eienskappe uitgelig en verabsoluteer word (Keith Spiegel, soos aangehaal deur Raskin 1985:30). Raskin (1985:31) vat vorige navorsing saam en verdeel die humorteorieë in drie hoofklasse: kognitief-perseptueel, sosiaal-gedragmatig en psigoanalities. Die eerste klas word gewoonlik geassosieer met onversoenbaarheid/onverenigbaarheid, die tweede met neerhaling/kleinerings en die derde met onderdrukking/beteueling.

Daar word vervolgens nader ingegaan op Raskin se kategorieë. Die onderskeie humorteorieë word kortliks geïllustreer deur verwysing na toepaslike Afrikaanse kortverhaalttekste wat nie noodwendig in die latere teksontleding ter sprake kom nie. Die algemene toepaslikheid van die drie teorieë is hier van belang, terwyl die bespreekte tekste in afdeling B.2 op grond van ander oorwegings geselekteer is, soos telkens aangedui word.

### **3.7.1 Die onversoenbaarheidsteorie**

Die kern van hierdie teorie is daarin geleë dat elemente van een situasie op 'n ander oorgedra word. Die leser/hoorder word gelei om in 'n sekere rigting te dink om dan skielik weer daaruit 'geboender' te word. Hierdie tipe ontleding en gepaardgaande teorieë was in die sewentigerjare van die twintigste eeu veral gewild onder psigoloë en semantici.



Meer as twee eeue gelede het Kant (1790:177) reeds verwys na die plotselinge transformasie van 'n verwagting na niks. Schopenhauer (1819a:76) was een van die eerste navorsers wat 'n behoorlike teorie op grond van die onversoenbaarheidsgedagte geformuleer het. Vir die ontvanger ontstaan die humoristiese uit die skielike besef van die onversoenbaarheid tussen 'n konsep en die werklike objekte waartussen 'n verband gelê word, aldus Schopenhauer. Die onversoenbare komponente moet egter nie totaal onverenigbaar wees nie. Daar moet 'n verskuilde verband teenwoordig wees.

Die onversoenbaarheidsteorie kan aan die hand van Johan Vosloo (1993) se verhaal "Toegeit?" geïllustreer word. Die intrige verloop soos volg: Sareltjie, blekerig, krommerig, "toe" en ongeïnteresseerd in die teenoorgestelde geslag, is op veertig nog ongehuud. Die reisende kwak beveel aan dat Sareltjie 'n bietjie moedersmelk moet inkry. Die boorman se vrou wat kort tevore ma geword het, stem in om die nodige aan Sareltjie te verskaf. Hy lê gedurende die dag (wanneer die boorman werk) besoek af by die vrou se tent en kry die melk skynbaar sonder om uit 'n houer soos 'n glas of beker te drink.

Nadat hy die moedersmelk ingekry het, vra die vrou hom of hy nie lus het vir "iets anders" nie, waarop Sareltjie antwoord: "Sus, dankie, 'n stukkie brood sal doen". Dat Sareltjie bereid is om die tent van die gewillige vrou te besoek, en veral om die raat van die moedersmelk te beproef, is reeds onversoenbaar met konvensies. Die karakterisering van die lydsame en volgsame Sareltjie bied wel ('n mate van) motivering hiervoor – hy word as te goedgelowig en toe voorgestel om te besef hy wyk af van die norm! Spanning begin intree wanneer dit begin deurskemer dat Sareltjie die melk skynbaar nie uit 'n konvensionele houer drink (vanuit 'n volwassene se perspektief) nie.

Die onversoenbaarheid van die uitnodiging tot "iets anders" en Sareltjie se naïewe antwoord daarop bring 'n omkering waarvan die humoristiese effek verlore gaan as die ontvanger nie die nuwe situasie snap nie. Die ooreenstemming van die twee situasies is in die oorvleueling geleë. Die vrou se uitnodiging en Sareltjie se antwoord sou albei binne 'n bepaalde patroon van normale verwagting kon voorkom indien die vrou nie owerspel in



gedagte het nie. Die grootste onversoenbaarheid is egter myns insiens die feit dat 'n volwasse man moedersmelk aan 'n vrou se bors drink.

Samevattend kan dus gesê word dié tipe humor is daarin geleë om eendersheid te vind in nie-eendershede, met ander woorde om versteekte ooreenstemming te ontdek, asook die totale omkering wat deur die onverwagte teweeggebring word. Dit is veral belangrik om daarop te let dat die oplossing (ontknoping) van die onversoenbaarheid skielik kan kom, 'n verrassing inhou en 'n kognitiewe aanspraak op die leser maak.

Van Coller (1993:132) stel 'n humorteorie voor wat hy "humor as sosiale fenomeen" noem. Hier word op die konteks gekonsentreer. Die humoreffek vra volgens hom dus aandag vir die humoristiese stimulus as sodanig, maar dit kan ook ongeregthede en onderdrukking op 'n besondere manier aan die kaak stel. Hiervan maak hy die verdere afleiding dat humor dan 'n modus is wat die hele spektrum kan bestryk en ooreenkomstig konvensionele tipologieë kan strek van die banaal-komiese tot die mees gesofistikeerde satire en ironie. Die stimulus waarna hier verwys word, word egter reeds ten volle deur die onversoenbaarheidsteorie ondervang. Die vraag kan dus met reg gevra word of Van Coller werklik 'n afsonderlike, selfstandige teorie stel. Gaan dit by Van Coller nie hoofsaaklik om die toerusting van die *skrywer* eerder as die *proses* nie? Volgens Van Coller se teorie is die skrywer se konteks bepalend vir die leser se houding teenoor die werklikheid. Hierdie situasie is egter nie slegs bepalend vir die humor nie, maar strek veel wyer.

Om "perlokusionêr" (Van Coller 1993:132) (ander navorsers soos Swart, 1993:128, gebruik ook die term "perlokutief") te wees, met ander woorde om in hierdie geval onder andere ongeregthede en onderdrukking bloot te lê, is verder nie slegs 'n funksie van humor nie, maar kan beskou word as een van die kenmerke (en verantwoordelikhede) van die letterkunde as sodanig. Dit kan nie kwalifiseer as 'n spesifieke eienskap van slegs humor nie. Die skrywer se konteks, waarby ingesluit sy sosiale belewing, sy sosiale gewete en sy sosiale verantwoordelikheid, is wel van primêre belang in die letterkunde,



maar nie beperk tot die humorbeelding *per se* nie. Van Coller se teorie sal derhalwe nie gebruik word vir die doeleindes van hierdie studie nie.

Schultz (1976) tref 'n duidelike onderskeid tussen die twee stadia binne die onversoenbare, te wete persepsie en oplossing (ontknoping). Rothbart en Pien (1977:37) beklemtoon vier verdere onderskeidings binne hierdie twee stadia: *Onmoontlike onversoenbaarheid*, byvoorbeeld piesangs wat sing. *Moontlike onversoenbaarheid*, byvoorbeeld 'n deftig-geklede heer wat sy das vergeet het. *Algehele oplossing*, waar die aanvanklike onversoenbaarheid gewysig word deur verhelderende inligting. *Onvolkome oplossing*, waar daar wel verhelderende inligting deurkom, maar volkome oplossing nie deurbreek nie omdat die situasie onmoontlik bly. Die kognitiewe aspekte van humor word hier beskou as 'n funksie van die aantal opgeloste onversoenbare elemente, die aantal onversoenbare elemente wat onopgelos bly, die onversoenbaarheidsgraad van elke element, die moeilikheidsgraad van die oplossing en die mate waarin 'n oplossing gevind is. Hierdie moontlikhede kan wel myns insiens nuttige insigte oplewer, daarom word in die teksontledings verdere aandag daaraan bestee.

### 3.7.2 Die meerderwaardigheidsteorie

Die meerderwaardigheidsteorie is gebaseer op gesindhede soos vyandigheid, meerderwaardigheid, geniëpsigheid, aggressie, bespotting en kleinering. Die teorieë wat op die negatiewe gevoelens van die skrywer (en leser) gegrond is, lewer die duidelikste bewyse van die veranderende siening met betrekking tot die aard en aanwending van humor wat mettertyd posgevat het. Waar humor in die vroegste tye meermale as 'n negatiewe verskynsel beskou is, is dit geleidelik op 'n meer verfynde, mensvriendelike en gesofistikeerde manier gebruik as 'n gespesialiseerde stylinstrument. In die proses het negatiewe menslike eienskappe egter op 'n ander wyse aandag begin ontvang. Die meerderwaardigheidsteorie kom veral op die volgende neer: Die humoris plaas homself op 'n hoër vlak as die slagoffer van die humor en vanuit daardie posisie vel hy as 't ware 'n oordeel oor die slagoffer se swakhede, tekortkomings of foute. Dié humorstrategie is



daarvan afhanklik dat die leser hierdie afstand ten opsigte van die karakter(s) met die skrywer deel. Verskillende aspekte van hierdie teorie word vervolgens aan die hand van kortverhale ondersoek en beredeneer:

Die hekeling met die karaktereienskappe waarop dié teorie gebaseer is, word mooi geïllustreer in C.J. Langenhoven se "My spookontmoeting op die En-See-See" (1929:74-82). Die gebeurte is kortliks soos volg: Op 'n vol bespreekte trein kry die verteller 'n kompartement wat normaalweg nie gebruik word nie omdat 'n moord daarin plaasgevind het en die moordenaar telkens na die toneel terugkeer. Gewapen met 'n opname van kraaiende hoenderhane bring hy die nag op in die kompartement deur om die spoke op hul plek te sit.. Eers verskyn die vermoorde vrou, hy speel die klankopname en sy verdwyn. Daarna daag die moordenaar op en word kwaad vir die rusverstoorder in sy moordplek. Saam met hom verskyn die spoke van drie vorige passasiers wat van skok dood is. Aangesien die grammofoon afgeloop is, hits hy die drie vermoordes aan om die moordenaar aan te val. Dit gee hom kans om die orreltjie weer op te wen en die hanegekraai te speel, waarop die spoke weer verdwyn.

Die verteller se meerderwaardige houding teenoor die stasieklerk in die kaartjieskantoor blyk uit sy motivering dat hy 'n kaartjie móét hê om 'n belangrike lesing op Oudtshoorn te gaan hou en dat hy nie die duisende mense wat uit alle dele van die land daarheen gaan toestroom, mag teleurstel nie. Ook verwys hy na die kaartjiesbeampte as "die seun wat deur die luikgat loer" (Langenhoven:1931:75). Dit is egter van meet af aan vir die leser duidelik dat hierdie vertonerigheid met die tong in die kies geskied. Dit dra ook min bitsigheid of venyn, maar die konteks laat geen twyfel dat die ek-verteller hom verhewe voel bokant elke ander karakter.

In die betrokke kortverhaal maak Langenhoven onder meer 'n heerlike bespotting van die eerbaarheid van 'n waardige plaaslike deputasie wanneer die verteller motiveer dat hy 'n plek op die trein verdien eerder as die deputasielede. Die eersteklas-treinwaens is stampvol, want 'n "klomp" afgevaardigdes is op pad huis toe na 'n vergeefse beroep op noodleniging wat hulle op die parlamentslede gaan doen het. Daar is 'n ironiese suggestie



van uitbuiting, omdat hulle eersteklas reis ten spyte van die swaarkry van diegene wie se belange hulle sogenaamd dien.

Ook die gebruiklike eerbied waarmee na oorledenes verwys word, word kru omgekeer wanneer die spreker in baie onkonvensionele taal met betrekking tot die moordslagoffers daarop aandrang om in die moordkompartement te slaap:

"Ook vermoor?"

Nee; dood van die skrik. Kleur groenpers, are opgeswel, maag opgeblaas, oë uitgepeul, mond vol skuim" (Langenhoven 1931:75).

Die verteller gaan (gemaak) grootdoenerig voort: "...en vandag word ek deur die geleerde wêreld erken as die hoogste wetenskaplike gesaghebbende op die spookgebied" (Langenhoven 1931:76). Toe hy uit die eetsalon vertrek om in die noodlottige spookkompartement te gaan oornag "... wou almal my soen vir laaste sien" (Langenhoven 1931:77). Sy belangrikheid word ook beklemtoon as die klerk hom soebat om hom nie aan die spoke bloot te stel nie, want "ons kan jou nie mis nie" (Langenhoven 1931:76). Sy absolute minagting vir die spoke en eie hooghartigheid blyk vervolgens daaruit dat hy doodluiters en uit verveling sy pyp aansteek en begin rook tot selfs die spoke begin stik en hoes. Die verteller se vyandigheid en aggressie teenoor die nagtelike rusverstoorders is ook duidelik wanneer die konfrontasie aanbreek: Daar word na die spook verwys as 'ellendeling', 'niksnuts', hy gebied hom om die doek van sy 'smoel' af te haal en hy sê hy praat nie met 'n mombakkies nie. Sy eie verheuenheid bo die situasie word weerspieël deur sy opmerking dat hy bly was dat hy nie nodig had om self aan die 'goed' te slaan nie. Treffend is ook sy slotsin na afloop van die nagtelike kabaal op die trein. Hy degradeer die hele gebeure deur af te sluit met: "Maar ek moet my lesing voorberei vir vanaand" (Langenhoven 1931:82). Daar wag dus belangriker werk.

Hierdie vertelling stem ooreen met Rapp (1951:35) se drie elemente, waarvan ten minste twee teenwoordig moet wees om 'n humoristiese effek te bewerkstellig, naamlik: Daar is reeds op die *bespotting* gewys. Die skielike *sukkses in die vernufstryd* geskied wanneer die verteller die vermoordes aansê om die moordenaar fisies te lyf te gaan en wanneer hy



plotseling die spoke verjaag met die opname van die hanegekraai. Die *oorskryding van konvensie* vind plaas wanneer die verteller weier om die kompartement van die vrou in slaapdrag te verlaat, en hy haar daarvan oortuig dat hy teenwoordig wil en moet wees wanneer sy hervormoor word. Die grensoorskryding het hier 'n sterk humoristiese werking.

La Fave (1972:189) sê dat humor doeltreffender is wanneer dit die beeld van 'n positiewe verwysingsgroep bevorder en dié van 'n negatiewe verwysingsgroep neerhaal. Hierdie opvatting kan getoets word aan 'n kortverhaal soos A.A.J. van Niekerk se "Geen skêr of skeermes" (1993:41). Die Engelse kaptein Jones word tydens die Anglo-Boereoorlog deur 'n jong Boereverkenner gevang. Laasgenoemde se ruie baard en lang hare sou nie geskeer word voordat hulle "die laaste Engelsman in die see gejaag het nie" (Van Niekerk 1993:43). Die gevangene word deur die woestaard agter die kraag gegryp en moet langs die perd tot in die Boerekamp hardloop. Daar aangekom, is sy meewarige vraag: "General, what caught me?" (bl.45)

Die positiewe verwysingsgroep is hier die Boeremagte en die negatiewe verwysingsgroep die Engelse, met die Engelse kaptein as die voorwerp van die humor. Die konteks van die ontvanger is hier van belang. Hy moet kennis dra van die Anglo-Boereoorlog en duidelik kan onderskei dat kaptein Jones nie verneem *wie* hom gevang het nie, maar *wat* hom gevang het. Die leser se kennis van die negatiewe soortnaam *takhare* vir onverfynde mense lei by fyner ontleding egter tot die oordeel dat 'n subtiele omkering hier plaasgevind het. Die bebaarde en behaarde verkenner kan nou ook as voorwerp van die humor beskou word. Sy woeste voorkoms laat die vraag ontstaan: is hy mens of is hy 'n ding. Van Niekerk werk dus baie strategies met die woordkeuse *wat*, sodat die klimaks op 'n taalspeletjie berus. Aan die hand van hierdie voorbeeld kan La Fave se uitsprake dus bevestig word.

In Dirk Lotriet se "Kragmanne, krieketballe en 'n sokkerbal" (1998) verloop die proses egter anders. Grootdoenerig vertel die vader aan sy kleuterseuntjie hoe hy Spiderman fisies tot oorgawe gedwing het. Die beïndrukte telg vra om sy pa se bo-armspiere te



ondersoek en hy voel hulle is kliphard soos krieketballe. Die vader vertel verder dat hy na 'n sessie in die gimnasium by die kiosk aangedoen het, twee krieketballe bestel en hulle terstond ingesluk het. Dit is waarom hulle nou sit waar hulle sit. Dan kritiseer die kleuter hom:" 'Maar jy't weer te veel geëet,' sê hy en tik op my maag. 'Dit sou goeie maniere gewees het om te sê 'nee dankie', toe die vrou die sokkerbal bring'" (Lotriet 1998:46).

In hierdie lughartige staaltjie waarin die kleuter die pa aan die kortste end laat trek, verteenwoordig die vader uiteindelik die negatiewe verwysingsgroep, wie se beeld neergehaal word, en die kleuter die positiewe verwysingsgroep. Die seuntjie behaal 'n morele oorwinning deur sy skynbare teregwyding aan die vader. Die kleuter is uiteindelik nie so beïndruk as wat die pa sou wou hê nie en die verrassende is dat die leser se verwagtinge omgekeer word. Die seuntjie toon 'n onverwagte insig op 'n ander vlak as die grensoorskrydende beskrywings van wat die pa en Superman doen. Hy verloor dus nie sy geloof in fantasie nie.

La Fave se siening word moontlik weerspreek deur P.H. Nortje se "Nagoena se kloof" (1997:44). Die verteller en sy maat bekruip 'n trop bobbejane wat in 'n turksvykraal vasgekeer is. Een van die skuts val en 'n ontydige skoot gaan af. Die trop skrik en skarrel by die enigste uitgang uit. Met hul "stink asems en los mage" (bl.48) (van die baie turksvye eet en die groot skrik) bondel hulle bo-oor die twee skuts. Hulle word verskeur en so bemors dat twee bottels oliekolonie na al die gebad en geskrop nodig is om van die reuk ontslae te raak.

Die negatiewe verwysingsgroep is aanvanklik waarskynlik die plaagsieke bobbejaantrop, maar deur omkering triomfeer hulle oor die twee swaar gewapende menslike skuts. Die positiewe verwysingsgroep (die skuts wat die vernielsugtige bobbejaantrop van die eiendom van die plaaseienaar moet verwilder), volgens die konteks van die verteller én die leser, word ten slotte onteer en hul beeld allermins bevorder. In hierdie geval is daar egter ook 'n keersy, wat ten nouste saamhang met die konteks van die leser. Natuurlikhebbers sal waarskynlik ooreenkomstig hulle konteks die skuts as negatief beoordeel en selfs vreugde ervaar in die nederlaag van die skuts en die oorwinning van



swak oor sterk. Rigiede voorwaardes wat vir die werking van humor gestel word, verminder dus die toepassingsmoontlikhede daarvan. Omkering kan binne die verhaal plaasvind en interpretasies hou grotendeels verband met die leser se konteks.

Die omgekeerde van La Fave se stelling word ook gevind in André P. Brink se " 'n Pakkie vir Alet" (1995:12). 'n Moeder stuur aan haar dogter 'n verrassingsgeskenk per pos na die stad waarheen laasgenoemde verhuis. Per abuis gee die dogter die verkeerde huisnommer in die straat aan haar ma. By latere navraag blyk dit dat die pakkie nooit ontvang is nie. Die dogter begin 'n ellelange navraagprosedure by die poskantoor. Sy word van die een beampte na die ander verwys, moet telkens vorms invul en ervaar die pynlike rompslomp van 'n openbare instelling wat diens aan die publiek lewer. Al die moeite, verspilde tyd en onaangenaamheid lewer egter nie die verlore pakkie op nie. En dan kom die ontnugtering. Alet moet nie verder soek nie. "Dis jou pa wat nooit die ding ge-pos het nie" (Brink 1995:14). Die negatiewe verwysingsgroep is die poskantoor met sy rompslomp, maar dié groep se beeld word nie deur die ontknoping benadeel nie. Die voorwerp van die humor is juis hulle wat so krities en sinies teenoor die poskantoor is. Die rolle het totaal omgeruil. Die aanvanklik positiewe verwysingsgroep word hier in die verleentheid gelaat.

Aan die hand van die bovermelde tekste is dit dus duidelik dat La Fave se teorie dat geslaagde humor die beeld van die positiewe verwysingsgroep bevorder en die beeld van die negatiewe verwysingsgroep neerhaal, nie sonder meer van toepassing is op alle (kontemporêre Afrikaanse) kortverhale nie. In sommige gevalle kan dit egter nuttig wees om dit by die interpretasie te ondersoek, terwyl ook die vasstel van afwykings of die omkering daarvan bykomende insigte kan oplewer. Op hierdie aspek word weer ingegaan by die teksontledings.



### 3.7.3 Die verligtingsteorie

Die afgelope honderd en vyftig jaar het verskeie navorsers soos Herbert Spencer (1860), veral Darwin (1970), A. Penjon (1893), L.W. Kline (1907), D.H. Monro (1951), J.C. Gregory (1924) en Max Eastman (1936) hierdie teorie breedvoerig nagevors.

Raskin (1985:38-41) meen dat innerlike genoegdoening (soos by die ervaar van humor) verligting meebring vir geestelike, senu- en psigiese energie en gevolglik homeostase verseker na stryd, spanning en druk. Voorstanders van hierdie teorie glo dat die mens voortdurend onderhewig is aan bepaalde druk, soos om logies te wees, helder te dink en sinvol te kommunikeer. Humor bevry die mens van die knellende bande van perseptuele, konvensionele, logiese, linguistiese en morele sisteme (vergelyk Mindes 1971:28) en het dus terapeutiese waarde.

Gregory (1924) glo soos Freud dat alle humor gekenmerk word deur verligting en die genot wat daardeur verskaf word, maar gaan selfs verder en klassifiseer humor aan die hand van drie soorte verligting. Daarvolgens kan die genot voortvloei uit 'n beperking op energieverbruik met betrekking tot inhibisie, denkbeeldvorming en gevoel. Humor word beskou as 'n bevryder van alledaagse konvensies en norme waaraan die mens probeer ontsnap. So het die mens 'n behoefte om ter wille van ondersteuning te leun op redelikheid, moraliteit, die wetenskap, die kerk, demokrasie, vriende, familie, sy eie voorkoms, verstandelike vermoë, krag of selfs sjarme. Hiervan sê Mindes (1971:31): "our sense of humor is stunted, individually, by our personal security blankets; it is stunted, collectively, by the fact that we crave security at all". Hy betoog dat groepverwagtinge 'n besonder belangrike rol in die bestaan van die mens speel. Daarom kan ons opgewonde raak oor 'n komiese persoon of situasie wat konvensies ignoreer. Dit besorg aan die mens 'n vlietende oomblik van bevryding uit die kerker wat instellings rondom hom opgebou het. Humor word dus hiervolgens as grensoorskrydend beskou.

Monro (1951:241) vind dat humor in staat is om hierdie milieu van konvensies, geloof, houdings en gedrag om te keer deur skielik iets aweregs by te bring. Mintz (1977:17)



beweer dat, ondanks humor se universele aard, die meeste van sy manifestasies kultuurgebonde is, dit wil sê, gekoppel aan die realiteite van tyd en plek: "Humour as a cultural and historical phenomenon is not merely a matter of content; such elements as form, style, structure, and convention reveal values, beliefs, and concerns". Paulos (1980:26) reageer hierop en bring 'n verdere perspektief na vore wanneer hy verwys na 'n mate van geestelike ordening, die bewustheid van verskeie kombinasies van idees en hul onderlinge verband, asook minstens 'n gedeeltelike aanvaarding van sekere waardes wat nodig is vir die waardering van humor.

Mintz en Paulos se uitsprake dui hier baie sterk op verskillende groepsidentiteite wat ten nouste met die belewing van humor saamhang. Dit is derhalwe nodig dat die navorser hier kennis moet neem van verskillende groeperings wat vanweë gedeelde ervarings en sentimente mag bestaan en daarom spesifieke soorte humor anders as ander groepe mag belewe. Humor word dikwels op 'n eiesoortige wyse beleef in samelewingsgroepe soos skoliere, studente, tydgenote, werkgenote (byvoorbeeld kantoorwerkers, handarbeiders, geestelike werkers, onderwysers, die beskermingsdienste), belangegroepe, en ander. Dit geld ook vir etniese en nasionale groeperings.

Raskin (1985:39) verwys na 'n spesiale soort verligting wat meegebring word wanneer die vermaaklike ons bevry van inhibisie. Hy bevind, met verwysing na Greig (1923:110) en Mindes (1971:59), dat bevryding van inhibisies in die literatuur gewoonlik geassosieer word met seks en boosaardigheid. Greig sê die aandag word skielik gevestig op liggaamsdele en liggaamsfunksies wat normaalweg nie in die openbaar na vore kom nie. Die blootstelling prikkel terselfdertyd seksuele gedrag en weerstand daarteen in die vorm van beskeidenheid of afkeur. Die afbreek van die weerstand stel energie vry wat uiting vind in die humorbeleving. Mindes beweer dat seks en onweloweglikheid die twee belangrikste impulse is wat die mens probeer beheer.

Die volgende resente humoristiese kortverhaalttekste in Afrikaans sou onder meer in hierdie sterk grensoorskrydende kategorie ingedeel kon word: André P Brink se "Die ding in die bos" (1995) en "Nattigheid in die droogte" (1995); Izak Perold se " 'n Blik vol



juwele" (1996); Pirow Bekker se "Die wendui" (1995); P.G. du Plessis se "Climax" (1993); Ferdinand Deist se "Oompie Paul se groot nood" (1989); Jannie Otto se "Die hoofde en die voetsole" (1996); Johan van Niekerk se "Die greep van 'n botteltang" (1997); Pieter Spaarwater se "Toekiemer en die bôjaan" (1992); Pieter W. Grobbelaar se "'n Swakheid van die vlees" (1984); Riana Scheepers se "Uit twee rigtings" (1991) en "Idille" (1999).

As 'n voorbeeld van die onweloweglike word die handelingsgebeure van Grobbelaar (1984) se "'n Swakheid van die vlees" kortliks aangestip: Die eerbiedwaardige oom Schalkie ervaar op kommando dat sodra die Engelse die Boere onder die lood steek, hy 'n ongeluk in sy broek kry: "Ek ... kan dit nie help nie ... Dis my maag ... As hulle op ons begin skiet ... bevuil ek my broek" (Grobbelaar 1984:14). Hy kry die raad om tydens die geveg liever aan die lekkerste ding op aarde (in sy geval groenvyekonfyt) te dink. Dit help egter nie: "As 'n vyandelike skoot klap, is daar 'n vy in sy broek" (Grobbelaar 1984:15). Later word die plan bedink om hom uit die gevegslinie te haal en liever die perde te laat vashou. Ook dit is nie suksesvol nie: "As ons weer by hom kom, staan hy in sy velskoene en sy broek hang oor 'n bos" (Grobbelaar 1984:15). 'n Oplossing moes dringend gevind word, want "Ons Poorters se naam stink al publiek by die kommando's" (Grobbelaar 1984:15). Ten einde raad raai die bevelvoerder hom aan om hom eerbaar aan die vyand te gaan oorgee. "Met so 'n maag sou oom Schalkie in elk geval niks vir die vyand beteken nie" (Grobbelaar 1984:15). Synde "'n pligsgetroue mens", besluit oom Schalkie: "As Veldkornet nou sê ek moet dit doen vir ons Republiek, dan doen ek dit" (Grobbelaar 1984:16). Wanneer oom Schalkie dan fier op sy perd wegry van sy makkers af sing die kommando uit volle bors vir hom: "Dat's Heeren zegen op u daal" (Grobbelaar 1984:16).

Die hedendaagse sielkunde akkommodeer die verligtingsteorie onder die vaandel van die sogenaamde *opwek-veiligheidsteorie*. Hiervolgens vind die laghandeling wat met humor gepaard gaan, plaas wanneer 'n persoon in 'n verhoogde mate opgewek of geprikkel word, maar terselfdertyd (of spoedig daarna) die stimulus evalueer as veilig en skadeloos. Daarteenoor kan emosionele reaksies verwag word as die prikkel tot 'n baie hoë vlak



gevoer word of wanneer die ontvanger die stimulus identifiseer as gevaarlik (Raskin 1985:40).

Die verligtingsteorie kan geïllustreer word aan die hand van Hans du Plessis se verhaal "Viva Afrikaans" (*Rapport-Tydskrif*, 20 September 1998): 'n Betreklik stereotiepe Afrikaanssprekende gesin besoek 'n restaurant. Konvensie vereis dat hulle onopvallend by die res van die gaste moet inskakel. Spanning kom egter heel aan die begin reeds voor wanneer die tienerdogter teenoor haar vader opmerk:" As Pa dit weer doen, loop ek vandag hier uit!" Die dogter vrees dat haar vader 'n openbare steurnis mag veroorsaak as hulle hom nie in Afrikaans bedien nie. Hy glo dit is sy reg en dring daarop aan. Bepaalde milieu- en groepsinvloede het dus op hom ingewerk en hy identifiseer sterk daarmee. Daarteenoor word sy vrou en dogter se gedrag geïnhipeer deur perseptuele, konvensionele, logiese en morele sisteme. Dít is die steunpunte wat aan hulle sekuriteit verskaf.

Die vader word verder getipeer deurdat hy 'n leesbril saamdra en ten spyte van sy meer konserwatiewe persoonlike konteks whisky ( 'n ingevoerde Skots/Engelse produk) drink. Die atmosfeer raak gelaai deurdat die kelners die familiegroep net in Engels aanspreek. Dan kom die vader tot uitbarsting en eis dat iemand wat Afrikaans magtig is hulle bedien. Dit word gereël en dan plaas die vader selfvoldaan sy bestelling binne die raamwerk van sy eie logika: "...steik...miedjim to rêt, en tjips...en vier milksjeiks ok ... raasbirrie". "Is julle dan bang vir julle taal?" wil hy van sy familie weet. Niemand antwoord nie. Aan die leser word deur die humor verligting gebring vir opgehoopte energie, wat op sy beurt genot verskaf. Die vader verkeer steeds in die waan dat hy 'n belangrike oorwinning behaal het, terwyl die moeder en dogter nie bevry is van hul denkbeeldvorming en inhibisies nie.



### 3.7.4 Samevattend

Die drie basiese teorieë, naamlik die onversoenbaarheids-, die meerderwaardigheids- en die verligtingsteorie, beskryf onderskeidelik 'n *uitgangspunt*, 'n gedragsmatige *houding* en 'n psigologiese *reaksie* wat onderliggend aan humor is. Die een raak 'n kognitiewe, die tweede 'n affektiewe en die derde 'n psigologiese aspek, hoewel daar met reg geredeneer kan word dat *houding* ook psigologiese skakels het. In wese benadruk die onderskeie teorieë elk 'n ander aspek: die onversoenbaarheidsteorie dui op die stimulus, terwyl die meerderwaardigheidsteorie heenwys op die verhoudinge, houdings en afstand wat vaardig is tussen spreker/skrywer en hoorder/leser, gestel teenoor die karakters in die tekste. Daarteenoor weerspieël die verligtingsteorie hoofsaaklik die gevoelens en psigologie van die ontvanger, dit wil sê die hoorder of leser. Die outeur kan dit uiteraard by die skryf van die verhaal eweneens ervaar, maar dit is onkontroleerbaar.

Bovermelde humorteorieë gee 'n beeld van die geskiedenis van humor, wat gekenmerk word deur stryd, uitsprake, aansprake, teorieë, subteorieë, misverstande en terminologiese verwarring. Nogtans hoef hierdie teorieë nie noodwendig beskou te word as teenstrydig nie. Die uiteenlopendheid beklemtoon hoogstens die komplekse aard van die humor. In die verdere loop van die studie sal by hierdie idees stilgestaan word, maar daar word veral gefokus op die tekste self, met die klem op humor as 'n kompleks van strategieë.

### 3.8 Verwante begrippe

In hierdie afdeling word 'n bondige samevatting gegee van belangrike kenmerke van verwante modi wat dikwels onder die sambreelterm *humor* gebruik word. Die oogmerk is om gemeenskaplikhede en grys gebiede binne vae begrensings aan te dui en nie om 'n dogmatiese indeling te probeer maak nie; intendeel, die winste van voortreflike interaksie tussen die modi word beklemtoon.



### 3.8.1 Komedie en die komiese

*The joke of life is the fall of dignity*

Mack Sennett

Etimologies is *komedie* en *komiese* verwant aan die Griekse *kōmōidia* (*kōmōidos* = komiese digter en *kōmos* = vrolik maak) (*WAT VII* 1984). Die term word wel gebruik in verband met die poësie en die prosa, maar is gebruikliker binne die konteks van die drama. Dit het sy oorsprong in die ou Griekse vrugbaarheidsrituele, wat gekenmerk is deur feestelikhede waarby die hele gemeenskap betrek is en dateer terug tot ongeveer vier eeue voor Christus.

Hoewel daar heelwat teorieë bestaan oor die komiese, beweer ernstige navorsers dat nog geen bevredigende definisie daarvan beskikbaar is nie. Woordeboekdefinisies dui nie juis op die werklike wesen saar daarvan nie. *Chambers* (1990) maak dit byvoorbeeld gemaklik af met: "relating to comedy: raising mirth: droll", en definieer *comedy* dan as: "a dramatic piece of pleasant or humorous character: a story with a happy ending: an incident suggesting comic treatment".

*Van Dale* (1984) is ietwat meer spesifiek: "komiek: 1. de lachlust opwekkend (al of niet opzettelijk) door een gemakkelijk te doorziende ongemotiveerde tegenstelling met hetgeen men eigenlijk zou verwachten, potsierlik ..." "komisch: in ruime zin de eigenschap van al wat de lachlust opwekt, in engere zin dat (sic) lachwekkende dat voorkomt uit de doorziene tegenstelling van het gepretendeerde en het werkelijke, of uit het bestaan van een ongemotiveerde tegenstelling alleen (*komisch* is meer verfynd, grappig dan *komiek*)..." Soos humor, word die komedie en komiese dus hier ook met die lag verbind.

*The Concise Oxford Dictionary of Current English* (vervolgens *Concise Oxford* 1976) vat die vier belangrikste kenmerke van komedie soos volg saam: "Stage play of light, amusing, and often satirical character, chiefly representing everyday life, and with a



happy ending; (...) humorous or farcical incident in life; humour..." Hier word dus berekend aansluiting gevind by die breë, algemene betekenis van humor.

Ook die volgende definisie van *WAT VII* (1984) beklemtoon ooreenstemmende elemente soos humor, gevoel en gemoedelikheid: "Blyspel (as dramatiese kunsvorm, stuk, opvoering) – onderskei van die klug gewoonlik deur fyner karaktertekening, sterker dramatiese ontwikkeling en subtieler geestigheid en humor; komiese drama; (...) *Romantiese komedie*, wat die foute van mense op gemoedelike wyse behandel en meer tot die gevoel spreek".

Ook onder *WAT VII* (1984) se definisie van *komies* kom daar begrippe soos *teenstelling*, *onversoenbaar*, *ongerymdheid*, *meegevoel* en *vereenselwiging* voor wat op die sterk band en wisselwerking met humor dui: "In die algemeen van so 'n aard (al dan nie opsetlik), met so 'n eienskap dat dit die laglus opwek..." Afgesien van die skakeling met lag, word daar ook verwys na teenstelling, onversoenbaarheid, ongerymdheid, oordrywing en grensoorskryding.

Die komiese vind noue aansluiting by humor deurdat dit ook 'n sterk element van vreugde inhou, wat met 'n aangename ervaring verbind kan word. *HAT* definieer *komies* as *klugtig* en *grappig* in 'n meer verfynde sin as *komieklik*, wat weer beskryf word as *koddig* en *klugtig*. Ten opsigte van die algemene gebruik wil dit wel soms voorkom of humor van 'n "hoër orde" geag word (vgl. Malherbe, 1932:113) as die komiese.

Malherbe (1932:41-) gee etlike onderskeidende kenmerke van die komiese: iets onmagtigs staan deur die teenstelling met 'n groter mag plotseling in sy nietigheid ontmasker; die komiese voorstelling gee 'n aweregse bevestiging van die idealiteit; die ongerymdheid wat waargeneem word, dui op 'n sekere "degradasie"; toevalligheid en die onverwagte is hoofelemente; die logiese orde van die intellek word verneder en gekleineer; menslike gedrag word dikwels voorgestel as in stryd met die logiese orde, soos in die anachronisme; daar heers 'n betreklike afwesigheid van gevoel; die teenswoordige komiese handelswyse van 'n persoon (die hede) word waargeneem. Daar



bestaan myns insiens genoegsame rede om die *komiese* in Afrikaans as 'n *stylstrategie* te beskou in die lig van die bovermelde eienskappe. Daarteenoor manifesteer *komedie* sigself hoofsaaklik as 'n *dramatiese genre*, met bepaalde vormeienskappe.

Conradie (in Cloete, 1992:226), verwys na die tipiese komiese karakter in wie een eienskap so oorheersend raak dat dit sy persoonlikheid domineer. Die sogenaamde "comedy of humours", is gegrond op die veronderstelling dat die mens se temperament bepaal word deur die voorheen bespreekte vier liggaamsvogte. Ben Jonson, wat met hierdie soort komedie geassosieer word, word aangehaal waar hy dit in die volgende verse beskryf: "As when some one peculiar quality/ Doth so possess a man, that it doth draw/ All of his affects, his spirits, and his powers/ In their confluents, all to run one way./ This may be truly said to be humour".

Histories het die komedie soos volg ontwikkel: In die ou komedie van Aristophanes en Menander is die swakhede en wreedheid van individue en koterieë aan die kaak gestel. Die verdraagsamer nuwe komedie van Plautus en Terence het 'n liefdesbelang toegevoeg en die Middeleeuse mirakel- en moraliteitspele 'n onverfynde, korrektiewe komiese aspek. Ben Jonson het vernuwing gebring met intellektuele, dog feestelike satires soos *The Alchemist* (1610), terwyl die kontemporêre blyspele van Shakespeare, soos *Twelfth Night* (1600) en *Measure for Measure* (1604) formeel en eties kompleks, diepsinniger en meer problematies is. Die verband tussen komedie en satire is hier van besondere belang. In Spanje het Lope de Vega en Calderón die teenstrydighede van die Spaanse karakter blootgelê, terwyl Molière in Frankryk die sedeblyspel ("comedy of manners") aan die hof van Lodewyk XIV beoefen het.

Die rasionalistiese agtiende eeu en die idealiserende Romantiese era was nie produktiewe tye vir die komedie nie, maar die donker dramas van Ibsen en die dubbelsinnigheid van Tsjekof het die moderne probleemkomedie met sy relativistiese waardes ingelui. In die twintigste eeu het die sogenaamde comedy of ideas (Shaw), die teater van die absurde (Ionesco, Beckett, Pinter) en swart komedie (Orton, Albee) die blyspel in nuwe rigtings gestuur (*Cambridge Encyclopedia* 1990).



Martin Grotjahn (1957:258) gee 'n uitbreiding van die nar se rol as komiese figuur en maak daardeur 'n stelling van besondere belang vir die literêre kritiek: "[The clown] also represents the sadness of things and finally comes to stand for death in the person of the tragic, truly great clown. This is the point where tragedy and comedy finally meet and symbolize human life". Dit hef in 'n sekere sin die binêre opposisie tussen die tragedie en komedie op wat navorsers en literatore in die loop van die geskiedenis gebruik het ten einde die *komedie* te definieer. Dit het daartoe gelei dat 'n mindere status aan die komedie toegeken is. Ben Jonson het reeds genoem dat komedie hom besig hou met die belaglike, met maatskaplike afwykings, terwyl tragedie 'misdaad' hanteer wat 'n opstand is teen 'n diepsinniger etiek. Jonson stel dan 'n kritiese woordeskat saam waarin die metafore 'n waardeoordeel uitspreek: "...tragedy is regularly associated with 'profundity', 'gravity', 'density of involvement', 'earnestness'; comedy with 'mirth', 'levity', 'wit', the sunny malice of a faun'" (Jump 1972:3).

Merchant (1975:37) vind, in 'n mate vergelykbaar met Grotjahn, dat kritiese standpuntinname aantoon dat komedie oor 'n edeler metafisiese kwaliteit beskik as wat die tradisionele siening wil toegee. Hy meen dat bepaalde komedies in die Westerse literatuur oor elemente beskik wat verder reik as die milde terapeutiese rol, die blote kastyding van dwaasheid of sosiale regstelling.

Die psigologiese teorieë in verband met komedie en die komiese het hoofsaaklik voortgevloei uit die navorsing en uitsprake van Sigmund Freud en Henri Bergson. Die sielkundige verkenning van 'n literêre modus het egter sy beperkinge, vanweë 'n gebondenheid aan abstraksie en veralgemening, teenoor die literêre kritiek wat veral uitgaan van letterkundige tekste. Ook in hierdie geval bied die psigologiese teorieë geen klinkklare oplossing nie, hoewel kennis geneem moet word van die navorsing en die invloed daarvan.

Merchant (1975:14) onderskei drie komiese modi, naamlik klugtigheid ("farce"), dramatiese humor en satire. Ook hy gee toe dat die elemente nie altyd duidelik



onderskeibaar is nie. Klugtigheid is byvoorbeeld selde sonder ironiese satire wanneer geassosieer met die verhoogde spanning van die tragedie. Humor, veral in die vorm van komiese verligting, is weer selde sonder die element van kritiese ironie. Een van die beste klassieke Griekse voorbeelde van die verdringing van die klugtige komedie in 'n tragiese situasie kan gevind word in Euripides se *Helena*. Komiese verligting deur dramatiese humor is moontlik deurdat die toeskouer/leser, dramaturg/skrywer in staat is om twee kontrasterende modi gelyktydig te ervaar sonder die behoefte om hulle te versoen. Sommige van die Middeleeuse dramas beskik oor uitnemende voorbeelde van momente waar die tragiese en komiese saamkom, byvoorbeeld twee van die toneelstukke in *Towneley Cycle* deur Wakefield Master.

Die waarde van komiese verligting is nie deur alle literatore en skrywers erken nie. Merchant (1975:34) wys daarop dat Milton byvoorbeeld geglo het die tragiese vorm word besoedel deur sy assosiasie met onwaardige materiaal. Hy het dit as 'n flater van die skrywers beskou om die genoemde twee modi te vermeng. In teenstelling met Milton se sienswyse, sê Merchant (1975:34): "... the incongruities of human failings and absurdities are seen to accompany the heights and depths of tragic action. (...) For this mixture of the noble and the ridiculous, the comic, the sublime and tragic is characteristic of the very nature of man". Hy kom dan tot die gevolgtrekking dat: "... the comic vision penetrates the secret of man's condition best when it is seen in relation to the structure of tragic art" (1972:35).

Die term *tragikomedie* dateer reeds van die 17de eeu. Dit dui op 'n vorm van komiese satire. Dit kom onder meer voor in Sidney se *Apology*, Samuel Harsnet vermeld dit in 1603 en dit figureer ook in *Hamlet, II, ii*. Woordeboekdefinisies, soos byvoorbeeld dié van die *Oxford English Dictionary* huiwer rondom twee verskillende verklarings: 'n toneelwerk wat die kenmerke van 'n tragedie en 'n blyspel kombineer, en 'n toneelstuk van hoofsaaklik tragiese aard met 'n gelukkige einde.

Merchant sê (1975:37) dat T.B. Macaulay, in teenstelling met Philip Sidney, nie die tragikomedie as die basterkind van edeler ouers beskou nie, maar as 'n vorm in eie reg,



wat onder meer Shakespeare se 'donker komedie', *Measure for Measure* in 'n helderder lig te staan bring. Die term *donker komedie* is 'n uitvloeisel van die voorheen gebruikte terme *probleemspele* en *probleemkomedies* en impliseer 'n sardoniese, selfs siniese uitkyk, dit wil sê eintlik 'n negatiewe gesindheid teenoor dié bepaalde letterkundige vorm.

Dit is moeilik om deurgaans 'n onderskeiding te tref tussen die tragiese en komiese luim. So is dit in tradisioneel komiese satires, soos byvoorbeeld dié van Ben Jonson veral moeilik om die besondere stemtoon en satiriese intensies te bepaal. Merchant meen dat selfs in Marlowe se *The Jew of Malta* en in sy tydgenoot Webster se werke 'n tweeslagtigheid aangetref word ten opsigte van luim. As *The Jew of Malta* byvoorbeeld as 'n blyspel in plaas van 'n tragedie beskou word, kan waargeneem word hoe Marlowe 'n toon aanslaan en ontwikkel wat eerder kenmerkend van die klug is.

Die invloed en statuur van die komiese in 'n oorheersende tragiese konteks het sy logiese voltrekking gevind in die sogenaamde *komiese satire*. Hanteringswyse, waarby verskeie opsies oorweeg kan word, is hier van kardinale belang, vgl. Merchant (1975:47): "...within any situation loosely definable as 'comic' there exists possibilities of profound latent differences, of sardonic comment on human frailty, of ironic, even destructive wit, of compassionate involvement in the pathos of vulnerable human concerns, and finally of a recognition that the comic mask sometimes leans with a grimace dangerously near the tragic".

Die tweede deel van *Oxford* se definisie, naamlik dat die tragikomedie gekenmerk word deur 'n gelukkig einde, is verwarrend. Shakespeare het byvoorbeeld in 'n era geskryf waarin die einde die aard van die werk bepaal het. So kon 'n dramateks met 'n gelukkige einde, ten spyte van ernstige insidente deur die loop daarvan, as 'n komedie beskou word. Afhangende van hoe die einde aangepas is, kon 'n stuk dus soms 'n blyspel en ander kere weer 'n treurspel wees. Dit het ook vir ander Engelse en vir Franse stukke van dieselfde tydperk gegeld.



Merchant (1975:49) kom tot die gevolgtrekking dat dit besonder moeilik is om *komedie* abstrak te definieer en ewe moeilik om dit te onderskei van ander komiese modi soos die groteske, die absurde, die ironiese, die geestige en klugtige. Hy meen twee kriteria kan aangelê word in geval van twyfel waar 'n teks werklik tuishoort. Die emosionele en intellektuele intensiteit van die stuk verskil ten opsigte van die modi komedie en tragedie, maar terselfdertyd word toegegee dat 'n mate van ervaring nodig is om ten opsigte van die intensiteit te onderskei tussen die tragiese en die komiese. As tweede maatstaf val hy terug op die tradisioneel eenvoudiger onderskeiding, waar gekyk word na die aard van die einde van die verhoogstuk.

Nogtans is daar onderskeidingsprobleme. Dit geld onder andere die sogenaamde *Last Plays* van Shakespeare (*Winter's Tale*, *The Tempest*, *Cymbeline* en *Pericles*). Hoewel eersgenoemde twee gekenmerk word deur 'n gelukkige einde, is die intensiteit verkry deur onder meer die simboliek en gelykenisse in die intrige van so 'n aard dat dit kwalik met oortuiging as komiese werke geklassifiseer kan word.

Hoewel dit hierna in eie reg gehanteer word, is dit tog vanweë die interaksie onvermydelik om hier na die verwante elemente ironies, satiries en absurd op die periferie van die komiese te kyk. Ook hier word grense as vaag en verhoudinge as vloeibaar en kompleks beleef. Hinchliffe (1969:60) verwys in dié verband na 'n aanhaling van Ionesco: "I have called my comedies 'anti-plays', 'comical dramas' and my dramas 'pseudo-dramas', or 'tragical farces, for, it seems to me, the comical is tragic and the tragedy of man derisory. For the modern critical spirit nothing can be taken entirely seriously, nor entirely lightly". Dit is inderdaad 'n veelseggende uitspraak wat nie alleen rigiede grense bevraagteken nie, maar verdoem.

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat hoewel humor en komedie belangrike raakpunte het, dit nie doenlik is om die een aan die ander gelyk te stel of om komedie sonder meer as 'n subkategorie van humor te hanteer nie. So 'n hanteringswyse misken die historiesiteit van die twee modi, asook die ontwikkelingslyn en die uitingsvorme waarin die modi sigself vandag manifesteer.



Die sterk ooreenkomste tussen humor en komedie oorheers nogtans in so 'n mate dat daar begrip is vir die benadering van navorsers wat komedie onder die vaandel van humor wil laat vaar. Sommige navorsers gaan geriefshalwe ook verder en sluit satire, ironie en geestigheid onder die sambreelterm *humor* in. Dan raak terme soos *grap*, *luimigheid* en *die vermaaklike* die gemene deler en die belangrikste kenmerk. Dit sou dan eintlik die oë sluit vir die besondere effekte wat deur die skrywers bereik word deur hul aanwending van onderskeibare modi soos onder andere satire, ironie, geestigheid, die absurde, groteske, burleske, karikatuur en klugtige.

Humor en komedie as literêre strategieë deel belangrike kenmerke, soos die uitbeelding van die disharmonieë en teenstrydighede van die lewe, die onvolkomenhede van die mens, die daaglikse ongerymdhede, die teenstellings van die menslike bestaan, die lagwekkende rondom ongelyksoortige of onverenigbare situasies. Met ander woorde, die onderwerpe wat bestryk word, is in breë trekke gemeenskaplik. Ook wat tegniek betref, is daar sterk ooreenkomste. Beide strategieë hang saam met verrassing, onverwagte verhoudinge en die onvoorsiene, asook met onverwagte wendinge.

Nogtans kan enkele andersoortige, belangwekkende verskille aangetoon word met betrekking tot die nastreef van besondere effekte deur die skrywer. By goedaardige humor staan emosie gewoonlik sentraal, met 'n dieperliggende begrip vir die disharmonieë en onvolkomenhede van 'n situasie. Die spot en blootlegging van swakhede is van 'n milde aard in dié tipe humor.

In teenstelling hiermee word komedie konvensioneel geassosieer met 'n betreklike afwesigheid van gevoel. Die oomblik wanneer simpatie teenoor die karakter na vore begin tree, beweeg die komedie nader aan humor (vgl. ook Conradie, in Cloete 1992:225). Binne die kader van die komedie is daar dus wel ruimte vir humor. Daarteenoor kan die lag en spot oor menslike swakhede in die komedie uiters wrang en wreed wees en selfs draai op die drumpel van die teater van die absurde. Dit is ook opmerklik dat in bepaalde vorme van die komedie nie veel gewig toegeken word aan



morele oorwegings nie, soos blyk uit die sogenaamde "comedy of manners" wat indertyd veral in Engeland beoefen is.

In die volgende Afrikaanse kortverhale kom onder meer sterk *elemente* van die komiese, benewens elemente van ander modi voor: "'n Swakheid van die vlees" (Grobelaar 1984), "Die tiet van Tietiesbaai" (Pieterse 1985), "Die man wat so kon spu" (Du Plessis 1991), "Bart Calitz en die Rooirantjies" (De Vries 1994), "Koor en kerrie-afval" (De Villiers 1995), "Uit weddenskappe" (Nel 1997) en "Die krokodilletjie" (Meyer 1997). (Du Plessis en Meyer se tekste word later bespreek.)

### 3.8.2 Satire.

Die term *satura* (Lat. *satira*: 'n latere vorm van *satura*: 'n bonte mengelmoes) het oorspronklik na 'n Latynse digvorm verwys wat reeds in die derde eeu v.C. deur Quintus Ennius, bekend as die vader van die satire, beoefen is. Vandag verstaan ons onder die begrip *satire* 'n hekelende letterkundige vorm waarin menslike of individuele swakhede, dwaashede, ondeugde, wantoestande of tekortkominge bespotlik voorgestel word, soms met die bedoeling om tot verbetering aan te spoor (HAT 1994). Satire openbaar hom veral in drie hoofvorme: As monoloog, waar die satirikus sy ontvanger direk toespreek, as parodie en in verhalende of dramatiese vorm. Die betekenis "bonte mengelmoes" dui egter ook op die ryk verskeidenheid wat die satire kan toon ten opsigte van tema/onderwerp, retoriese middele en woordeskat (sien ook Pretorius, in Cloete 1992:464).

Johl (1988:46) verdeel die onderskeie beskouings oor satire in twee hoofgroepe: "(a) die tradisionele siening dat satire as strategie hoofsaaklik aanvalsgereg is, en wel teen optredes, gewoontes en gebruike van die mens wat nie is wat hy behoort te wees nie; m.a.w. 'n standaard of morele norms impliseer waaraan die onbevredigende toedrag van sake gemeet word ten einde 'n korrektiewe funksie te vervul; (b) Ulrich Gaier se siening



van satire as militante woordkuns waarin sowel die outeur as die leser in verzet kom teen die werklikheid wat hulle as bedreigend ervaar". Die gedagte van verzet en aanvalsgeligtheid kom ook na vore in Nichols (1971) se siening van satire as die aggressiewe, sistematiese eksploitasie van dit wat as afwykend beskou word binne 'n bepaalde konteks. Die kontekstuele verankering is van besondere belang. Juis dit bring die nuanses rondom die onderskeie modi wat verband hou met humor na vore.

Johl (1988:51 – 53) bied 'n verdere perspektief aan. Hy glo die militante aggressie word aangewend om die onbevredigende uit die weg te ruim ten einde 'n bedreiging te besweer. Die oogmerk is om die leser teen die onregmatige te aktiveer om sodoende 'n korrekatief te wees, om uiteindelik die ideale toestand te bereik. Afgesien van die duidelike moraliserende toon waarvan Johl melding maak, is die resepsie van groot belang, anders kan die korrekatief nie tot sy reg kom nie. Die leser moet oortuig word van die onreg en moet as 'n bondgenoot geworf word. Die implikasie is in die eerste plek dat die satirikus self 'n bepaalde onderbou van morele en etiese waardes moet hê. Verder moet sy lesers 'normale', 'regskape', 'regdenkendes' wees wat die satirikus se waardes begryp en moontlik deel. Hulle moet breedweg saamstem oor wat as afkeurenswaardig beskou word. En om aan hierdie vereistes te voldoen, is 'n gedeelde konteks met betrekking tot elemente soos kultuur en politieke bewussyn nodig.

Pretorius (in Cloete 1992:465) beskou die morele intensie nie as die primêre aspek van hierdie kunsvorm nie. Die eintlike appèl van die satire lê vir haar in die literêre verdienste van die satiriese teks, dit wil sê in die buitengewoon knap ontginning en ordening van die materiaal, die kundige hantering van tegniese middele, die verrassende, oorspronklike perspektief op die bekende. Nie sodanig *wat* gesê word nie, maar *hoe* dit gesê word, bepaal die impak op die leser. Hierdie omskrywing kan egter ewe goed vir humor (of vir van die ander modi) geld. Die woordvernuf en die soort impak op die leser is sekerlik van besondere belang, maar die boodskap wat die satirikus wil oordra, is na my mening (in ooreenstemming met dié van Johl) veral gegrond op sy oortuiging van dit wat verkeerd is en wat gevolglik regstelling verg. As hy nie 'n morele beswaar het wat aan die kaak gestel moet word nie, het hy as satirikus in werklikheid niks te sê nie.



Pretorius (in Cloete 1992:464) beskryf die satirikus wel as 'n idealis, sterk bewus van die teenstrydigheid tussen ideaal en werklikheid, die wanverhouding tussen woorde en daad wat sy woede opwek en hom dan dwing om die ongerymdheid belaglik voor te stel. Die satirikus hanteer 'n wye spektrum van uiteenlopende onderwerpe en dit is opmerklik dat geen onderwerp vir hom 'heilig' is nie. Die onderwerpe is konkreet, aktueel en dikwels persoonlik. Hy protesteer teen morele vergrype soos skynheiligheid, trots, gierigheid, wellus, haat en jaloesie. Daarby stel die satirikus intellektuele ondeugde soos selftevreidenheid, dwaasheid, betersweterigheid, snobisme en naïewe optimisme aan die kaak. In die proses waar hy wanpraktyke veroordeel, kan 'n duidelike houding van meerderwaardigheid teenoor die slagoffer waargeneem word en terselfdertyd gee hy blyke van sy eie immuniteit teenoor die dinge wat hy kleiner.

Pretorius (in Cloete 1992:465) probeer die wesensard van satire soos volg saamvat: "Die *satire* is nie 'n genre nie, maar 'n wyse van skryf. Die egte *satire* moet onderskei word van skeldtaal (*invective*) en sy formele literêre uitdrukkingsvorm, die skimpyskrif (*lampoon*), asook van die sosiale komedie, die klug en die burleske". Sy sien dit dus ook as 'n literêre strategie. Die tegniek van die satirikus is in 'n hoë mate gerig op die menslike intellek. Pretorius vat die satiriese wapens soos volg saam: geestigheid ("wit"), sarkasme, ironie (van milde ironie tot bytende, sarkastiese ironie), sinisme, paradoks, antitesis, parodie, antiklimaks, die spel met ongerymdhede, oordrywing, verdraaiing, karikaturisering, die burleske en skeldtaal. Dit is wapens wat bedoel is om seer te maak (Pretorius, in Cloete:1992:465). Die komplekse emosies wat by die leser opgewek word, is 'n vermenging van geamuseerdheid, ergerlikheid, veragting, walging en haat.

Die taalgebruik van die satirikus sluit in gemene, smerige, brutale woorde, antiliterêre, plat omgangstaal, taboe-uitdrukkings, obsene beeldspraak en kru koeterwaals. Die toonaard van satire toon eweneens 'n groot verskeidenheid. Dit kan banaal en vulgêr wees, grof en brutaal, verfynd en elegant, geestig en hoflik, ontspanne en informeel, moraliserend en ironies, smalend en verontwaardig, geamuseerd en sinies. Die satirikus lê



hom toe op die onverwagse omdat hy die leser wil skok, wil dwing om na die waarheid te kyk en hom sodoende na 'n gevoel van verset wil lei.

Walters (1985:34-41) bespreek die strukturele strategieë wat die satirikus aanwend om bepaalde effekte te verkry: ironie (met 'n ongerymdheid tussen woorde en hul betekenisse, tussen handeling en die gevolge daarvan, asook tussen skyn en werklikheid), sarkasme (persoonlik en bedoel om seer te maak), litotes, hiperbool, reduksie/ontluistering, bespotting, parodie, invektief ('n oordrewe direkte aanval met die drang om te vernietig), gevatheid (geestigheid/"wit"), asook aanhalings en intertekstualiteit ('n soort woordspel wat na ander (poësie)tekste verwys).

Volgens Pretorius (in Cloete 1992:465) word onderskei tussen twee grondtipes satire. In die eerste plek word gewys op die optimistiese *Horatius-tipe* satirikus wat hou van mense en wat nie glo dat dwaasheid ingebore in die mensheid is nie. Tekortkominge is dus volgens haar voorkombaar. Humor is vir Pretorius 'n effektiewer satiriese wapen as sarkasme. Sy humor is vriendelik, joviaal, aangenaam en gerig op tipes eerder as individue, op dwaashede eerder as op gebreke; hy wil oorreed eerder as veroordeel; hy spot, maar sy lag is helend van aard. Humor word dus ook deur die satirikus aangewend. Dit beteken egter nie noodwendig dat goedaardige humor en die Horatius-tipe satire sinoniem is nie, maar dui wel aan dat die twee strategieë saam aangewend kan word. Goedaardige humor versterk eerder die positiewe gevoelselement, in teenstelling met die berekende kilheid wat konvensioneel met satire geassosieer word.

Die tweede tipe satirikus is die *Juvenalis-tipe*, wat glo die bose is ongeneeslik en gewortel in sowel die mens se aard as in die struktuur van die gemeenskap. Dié satirikus skryf op 'n onbarmhartige, meedoënlose, onpersoonlike wyse; hy satiriseer lewende wesens en die toon van sy satires is wrokkig en deurtrek van haat. Hy is ernstig oor die boodskap wat hy oordra en sy oogmerk is om te verwond, te straf en te vernietig.

Venter (1973:35) onderstreep ook dat satire in sy wese 'n aanval is. Hy beskou die satirikus as 'n "kunstenaar van die militante woord", wie se kuns "groeit uit sy besondere



werklikheidsbeleving", wat hom bewus maak van die negatiewe magte wat die menslike bestaan bedreig. Hierdie satiriese werklikheidsiening vorm die basis van die satirevertelhouding, wat as verhaalfilter of selekteringsbeginsel bepaal watter verhaalgegewens gebruik en hoe dit georden word. Venter is van mening dat geen ware satire in terme van suiwer moralisering of kritisering volkome begryp kan word nie. Die leser moet homself ook eers in die "verwringende spieël" van die satire herken. Eers dan kan hy hom geestelik distansieer van die negatiewe en hom saam met die satirikus van die kwaad bevry. Die besondere werklikheidsbeleving waarna Venter hierbo verwys, is afhanklik van die satirikus se konteks, wat weer saamgestel is uit 'n ingewikkelde patroon van ervarings. Dit kan 'n eiesoortige, unieke patroon vorm, maar moet ook in 'n herkenbare vorm, bestaande uit verskeie gemeenskaplike en gedeelde waardes, aangebied word ten einde die leser in staat te stel om hom met die oogmerke van die satire te identifiseer.

Venter (1973:38) sien eweneens belangrike ooreenkomste tussen humor en satire, maar meen dat dit in oorsprong en effek fundamenteel van mekaar verskil. Soos humor, kan satire ook gekenmerk word deur die vermenging van erns en die komiese in een vertelhouding, maar waar satire gebruik word om te veroordeel en verdoem, vereenselwig hy humor met empatie vir die lotgevalle van die mens. Die ooreenkoms tussen humor en satire is vir Venter dat albei teenstrydighede blootlê, maar hulle verskil deurdat die humoris die teenstrydigheid gebruik as 'n middel tot verlossing en versoening. Daarteenoor voer die satirikus die teenstrydigheid tot 'n onversoembare konsekwensie. "Deur die humoristiese lag wen die mens aan grootheid, omdat hy hom daardeur van die pynlike in sy lewensituasie kan bevry. Die satiriese lag laat die mens voor 'n dreigende werklikheid staan, wat hy moet beveg of waaraan hy ten gronde moet gaan" (Venter 1973:38).

Hierdie argument laat wel die Horatius-tipe satire buite rekening. Terwyl Venter die inwerking van die humor erken, vermeld hy nie die vennootskapsverband tussen die twee modi nie. Dit is myns insiens egter duidelik dat satire nie gelykgestel kan word aan humor nie. Satire volg die weg van aggressie, terwyl humor as strategie wys op 'n veel



goedaardiger omgang met die mens. Die Horatius-tipe satire kom egter baie na aan humor self, indien dit nie humor *per se* is nie. Deurdat elemente van albei modi hier teenwoordig is, ontstaan die vraag of die verbinding wat aldus gesmee word nie 'n soort humor – *satiriese humor* – genoem kan word nie. Hierdie term word inderdaad deur sommige navorsers gebruik.

Malherbe (1932:116) beweer: "n Definisie van satire wat *enkel* op hoon en bitterheid wys, skyn my nie ruim genoeg vir hierdie begrip nie". Hy glo dit is die komiese element wat die satire 'n karakter van vryheid, vrolikheid en gemoedelikheid laat aanneem. Waar 'n sterk element van die komiese teenwoordig is, kan die spot getemper word in sy toon. Malherbe bespeur reeds tekens hiervan by Aristophanes, en trek die lyn deur tot by *Van den Vos Reinaerde* en die werke van Boccaccio, Erasmus, Cervantes en Rabelais. So kan satire in 'n hoë mate lei tot 'n gemoedelike effek deur die vermurwende inwerking van die humoreienskappe. Malherbe (1953:14) onderskei vervolgens 'n verdere trap van gemoedelikheid wat hy *satiriese humor* noem ('n term wat Swart, 1993:153, bykans onveranderd oorneem). Begrip en waardering gaan gepaard met die mens se afkeer van die waarlik laakbare. 'n Verbinding word gesmee tussen twee uiterste pole: hoon en liefde, satire en humor. Die satirikus behou nog sy meerderwaardige houding vanuit die hoogte teenoor die veroordeelde en bespote voorwerp. Die versagende invloed van kennis van ander en die self, asook 'n breër menslike simpatie, werk egter nou ook in op die voorwerp van die spot. "Wanneer waardering en simpatie die bespotting vergesel, kry ons satiriese humor: jy ruk en pluk die dwaas rond, maar laat tog 'n traan op hom val" (Malherbe 1953:14). Goethe (*Mefisto*) en Heine (*Deutschland: ein Wintermärchen*) is vir Malherbe goeie voorbeelde om hierdie stellings te illustreer.

Linda Hutcheon (1986:43) kom met verdere hibridiese terme na vore waar sy verwys na *parodiese satire* en *satiriese parodie*. Sy noem die nuwe werke van Bertolt Brecht die beste moderne voorbeeld waar parodie gebruik word om 'n satiriese effek te verkry.

C.J. Langenhoven (1956, 167) wat onder meer deur Venter (1973:38) as satiries-humoristies bestempel word (vgl. *Sonde met die bure*), som sy eie rol as humoristiese



verteller soos volg op: "Veral hy is die doeltreffende wat nie bitsig of venynig, spottend of kwetsend is nie. Hy verwek nie 'n wrok nie; hy laat jou nie die smaad van onreg voel nie, hy beroof jou nie van jou selfrespek nie. Hy slaan met die roede van liefde. Jy is vir hom so koddig in jou gebreke, so koddig en so beminnelek. Wie so verstaan soos hy verstaan, verstaan te goed om te haat en te veroordeel". Dit is in wese satiriese humor, maar is ook ten nouste verwant aan die sentrale humorkonsept.

Ten opsigte van dié terminologie moet weer tot die gevolgtrekking gekom word dat die etiket wat omgehang word nie werklik van deurslaggewende belang is nie, maar wel die effek wat die skepper van die teks daarmee bereik. Dit geld ook vir hibridiese terme soos *satiriese humor*. Die presiese definiëring daarvan is nie regtig belangrik vir die literator, navorser of leser nie. Om presies vas te stel of te weet hoeveel elemente van satire en hoeveel elemente van humor teenwoordig is in satiriese humor is onmoontlik. Wat wel belangrik is, is dat die fusie gewoonlik op 'n verrykte en verinnigde uitkoms dui; wins sonder meer.

Satire kom onder meer voor in: "Die Praatduiwel" (Cachet 1907), "Die stokperdjie" (Serfontein 1982), "Slap grensdrade" (Van Heerden 1983), "Die burremeestersvrou" (Deist 1989), "Die koninkryk van die komper" (Brink 1995), "Die hommelby" (Bosman 1998), " 'n Troosprys vir Jan Khoemkoem" (Nel 1998) en "Tydelike permit" (Goosen 2001). Met die uitsondering van Serfontein se verhaal, word die genoemde tekste almal later uitvoerig bespreek.

### 3.8.3 Ironie

*The most perfect humour and irony  
is generally quite unconscious.*

- Samuel Butler



Daar bestaan nie volkome sekerheid oor die etimologie van die woord *ironie* nie. Dit kan óf van Griekse (*eirōneia*: geveinsde onkunde, afgelei van *eirōn*: huigelaar, veinser) óf Latynse (*ironia*: manier, styl van argumentering) herkoms wees. In die antieke literatuur van die Grieke het *eirōnia* reeds as 'n bepaalde wyse van dink, voel, uitdrukking, as 'n gedragswyse en lewenshouding bestaan. In wese is dit 'n veinsery wat vir ontmaskering bedoel is. In die Attiese komedie was dit die skerpsinnige, sluwe karakter wat die grootpraterige, arrogante, dom bedrieër gefnuik het deurdat laasgenoemde se geveinsde krag en kennis aan die kaak gestel is.

Die *WAT IV* (1972) definieer *ironie* soos volg: "1. Inkleding van 'n gedagte op so 'n wyse dat 'n mens opsetlik die teenoorgestelde uitdruk van wat jy werklik bedoel, sodat jy spottend prys wat jy in werklikheid afkeur, en andersom; spotspraak, bedekte spot of skerts wat berus op 'n gedagte of oorpeinsing van die kontras tussen skyn en werklikheid in wat deur mense bereik is; ook stylfiguur waarin bostaande toegepas word. (...) *By humor steek erns agter die skerts, by ironie skerts agter die erns.* (F.E.J. Malherbe) (...) 2. Loop van gebeurtenisse, sameloop van omstandighede, handelwyse waarvan die resultaat presies die teenoorgestelde is van wat 'n mens kon verwag het en waarby die bygedagte van 'n spotterny of kwaadwillige inmenging ontstaan. (...) *Dit was 'n wrede ironie dat ons by al die dors ly nog deur water moet loop.* (Sangiro)

Na my mening is die spot geen 'bygedagte' (sien voorlaaste sin van die definisie) nie, maar vorm dit skering en inslag van die konsep *ironie* as sodanig, soos onder andere ook blyk uit *Concise Oxford* (1980) se gebruik van terme soos 'for the purpose of ridicule' en 'as if in mockery'. Dit wil voorkom of 'bygedagte' moontlik eerder dui op aanvulling van die *WAT*-definisie as 'n bykomende element met betrekking tot die kern van die begrip *ironie*.

Pretorius (in Cloete 1992:190) vind dit onmoontlik dat enige definisie al die aspekte van die aard en funksie van ironie sal dek, omdat dit tans verskillende dinge vir verskillende mense beteken. Sy beweer dat die omskrywings in die *WAT* (waarna hierbo verwys is) uit die sestiende eeu dagteken en slegs 'n klein faset dek van die betekenis wat deur die



eeue om die begrip gegroei het. Ironie het ook sedert die vyftigerjare van die twintigste eeu ontwikkel tot 'n sentrale konsep in die kritiese woordeskat. Sy som die wesenstrekke van ironie soos volg op: (i) Die diskrepansie of teenstelling tussen skyn en werklikheid. Daar moet 'n aanduiding wees dat daar binne die bepaalde konteks 'n verholde betekenis skuil wat nie letterlik opgeneem moet word nie. (ii) 'n Element van onskuld of onkunde dat die skyn bloot skyn is en niks meer nie. (iii) 'n Element van distansiestelling, afsydigheid, objektiwiteit en onbevooroordeeldheid.

Sokrates het ironie aangewend as verdedigingsmeganisme ter wille van die waarheid. In sy intellektuele dispute het hy op 'n oorbeskeie manier onwetend geveins met sy skynbaar naïewe, onskuldige vraagstelling. So het hy dan nie net sy teenstanders verwar nie, maar hulle geveinsde, aanmatigende wysheid ontmasker en hulle daardeur tot die waarheid gelei. Hierdie strategie staan bekend as die *Sokratiese* of *dialektiese ironie*. In sy aanprysing van Sokrates sê Malherbe (1932:127): "Sokrates dan is vir ons 'n pragtige voorbeeld van die mens wat die ironie kies as algemene lewenshouding ten opsigte van die vele dwaashede van konvensie, invensie en pretensie en die paradoks van eie siel en lewe".

Soos die satire, het die ironie eweneens die taak om te ontbloot ter wille van 'n ideaal (vgl. ook Cuddon 1982:336). Daar is 'n onteenseglike skakel tussen humor en ironie, soos Malherbe (1953:17-18) dit sien. Hy beskou ironie as 'n vorm van leuentaal wat 'n bespotting maak van die oorspronklike bedoeling. Waar welwillendheid en simpatie die ironie vergesel, kom die humor weer na vore. "Simpatie met die mens in al sy teenstrydighede bring die ingetoë glimlag van begrip (...) ironie bespot, maar humor vergewe. Daarom noem ons dit ironiese humor" (Malherbe 1953:17-18).

Vroeër sê Malherbe (1932:128-129) die "goeie soort" ironie werk nie onverskilligheid in die hand nie, maar dit wil dade en gevoel op die proef stel en ons lewe kontroleer. Waar goedaardigheid en simpatie die ironie vergesel, is dit moeilik om 'n onderskeid met humor te tref. "Die ironiese gevoel het weer die gekompliseerde totaaltoestand bereik wat deur ons *humor* genoem word. (...) Dus is die formule van *ironiese humor*: erns > skerts



> erns. (...) So is ironie nie langer vorm en middel nie, maar 'n humoristiese lewenshouding". Dit dui daarop dat hierdie twee begrippe ook meermale nie onderskeibaar is nie. Saam kan dit wel lei tot 'n omvattender belewing by die leser, wat wedersydse wins oplewer.

Thomson (1972:47) beklemtoon die intellektuele aard van ironie en plaas 'n premie op die effek wat bereik word deurdat die leser die geleentheid kry om onderskeidings te tref en verbande te lê. Die ironikus plaas die onversoenbaarhede ook in 'n soort verhouding, maar dit is altyd 'n verhouding wat uitgewerk kan word. "Much of one's pleasure in irony comes after all from detecting it". Die leser kan vermaak en verlig voel wanneer die vernuftige ontknoping ontvou, maar terselfdertyd verontwaardiging ervaar oor die kwade wat onthul is, sonder dat hy hoegenaamd ongemak ervaar oor die teenstrydigheid.

Janssens (2002) voer aan dat ironie meer gekompliseerd as humor is en wys op die groter dubbelsinnigheid van eersgenoemde. In dié verband merk hy op: "In ironie zit altijd wel een lachje met een dubbele bodem. Ironie laat meer denkpistes open en vermeit zich in meerduidigheid..."

Johl (1988:10-14) wys op die belangrikheid van die nie-letterlike uiting, wat vereis dat die oënskynlike boodskap omgestel (gedekodeer) moet word om by die ware boodskap uit te kom. Ironie beteken, volgens Johl, lank reeds veel meer as die uitdruk van die teenoorgestelde van wat bedoel word. Aan die einde van die agtiende eeu het die klem reeds verskuif na die grillige, die kontras, kontradiksie en paradoks. Die probleme van die menslike gees en bewussyn, asook die bewuswording van die werking van die menslike gees het nou belangriker geword. Die vereniging van orde en chaos binne 'n "gestruktureerde spanningsveld" het die vernaamste kenmerk van die ironie geword. Dit impliseer 'n wisselspel tussen objektiwiteit en subjektiwiteit. Die mens is in 'n voortdurende stryd om orde uit chaos te skep, maar nuwe orde gee weer aanleiding tot nuwe chaos. Juis dit gee aan die lewe sy ironiese inslag. Maar soos geprobeer word om chaos en orde deur ironie bymekaar te bring, is die mens ook besig om hede en verlede bymekaar te bring.



Die volgende funksies van ironie word deur Johl (1988:25) onderskei: objektivering, distansiëring, ontluistering en die teenwerk van verabsoluttering. Dit sluit aan by Hutcheon (1986:52-55) se siening dat ironie sowel 'n semantiese as 'n pragmatiese grondslag het. Sy wys op die belangrikheid van 'n pragmatiese benadering wat konsentreer op die praktiese uitwerking van tekens, veral met betrekking tot die interaksie van verbale ironie met byvoorbeeld parodie en satire. Die eienskappe en voorwaardes vir die bruikbaarheid van die besondere kommunikasiesisteem wat deur ironie in elke modus gevestig word, moet deeglik in aanmerking geneem word. Die interpretasie van ironie moet verby die teks as semantiese of sintaktiese eenheid strek. Ironie is nie net 'n semantiese verskynsel nie; sy pragmatiese waarde is ewe belangrik. Daarom is die semantiese kontras tussen wat gesê en wat bedoel word, nie die enigste funksie van ironie nie. Dit moet ook 'n oordeel uitspreek. Hierdie stelling onderstreep dan Johl se uitspraak dat ironie 'n evaluerende funksie het. "The pragmatic function of irony, then, is one of signalling evaluation (...) irony is usually at someone's or something's expense", aldus Hutcheon. Veral ten opsigte van sy pragmatiese funksie vind ironie dan ook sterk aansluiting by satire.

Hutcheon (1988:39) verwys na Umberto Eco se uitspraak: "the 'game of irony' is intricately involved in seriousness of purpose and theme. In fact irony may be the only way we *can* be serious today". Volgens Eco is daar geen onskuld in die wêreld nie. Wat ons nou sê en doen, is voorafgegaan en gekontekstualiseer deur bepaalde diskoerse wat ons nie kan ignoreer nie. Dit is deur ironiese parodie dat ons die bewustheid van hierdie onontkombare situasie kan bevestig. "The 'already-said' must be reconsidered and can be reconsidered only in an ironic way..."

Volgens Hutcheon (1988:39) konfronteer die postmodernistiese herooring van ironie die verlede op 'n kritiese wyse in die lig van die hede, en andersom. As 'n direkte reaksie teen die huidige tendens om slegs 'n premie te plaas op die nuwe en populêre, word ons gedwing om herooring te verleen aan die verlede. Daar moet vasgestel word of



waardevolle elemente in die verlede aanwesig was. Die ambivalensie van die ironie is hier duidelik: die verlede en die hede word teen mekaar afgespeel, vergelyk en beoordeel.

Ironie word in twee hoofgroepe verdeel, naamlik *retoriese/verbale ironie* en *situasionele ironie* (met 'n filosofiese grondslag.). By eersgenoemde word bewustelik en opsetlik 'n bepaalde strategie aangewend. Die tegniek word gekenmerk deur die dubbelsinnigheid van uiting. Wat gesê word en hoe dit vertolk word, verskil wesentlik. Hierdie tipe ironie kan gebruik word as retoriese middel of satiriese wapen. Die verskillende aanwendingstegnieke sluit in: hiperbool, litotes, antifrased, paradoks, woordspeling en geestigheid. Voorbeelde hiervan kom onder andere voor by die burgemeesterskarakter in Du Plessis (1980) se "Die man wat so kon spu"

Situasionele ironie is van toepassing op 'n situasie, voorval en intrige-struktuur. Dit word gesien van die kant van die waarnemer. 'n Bepaalde sameLOOP van omstandighede word dus as ironies ervaar. Daar bestaan 'n diskrepansie tussen die verwagting en die werklike voorval. Wat gebeur, is die teenoorgestelde van dit wat verwag word. Die element van omkering is dus ook hier belangrik. Die hoofkarakter in Grové (1962) se "Die draer" beland ten slotte byvoorbeeld in so 'n ironiese situasie, terwyl die ontknoping in "My pa" (Odendaal 1991) 'n dergelike tipe insig bring.

Die laasgenoemde tipe ironie word ook geken aan 'n subvorm wat bekend staan as *dramatiese of tragiese ironie*. Vir dié vorm van ironie geld bepaalde voorwaardes, volgens Pretorius (in Cloete 1992:191): Die leser moet meer weet as die handelende karakter. Die dramatiese effektiwiteit berus op die voortdurende spel met die kontras tussen die leser se kennis van sake en die handelende karakter se onkunde en blindheid met betrekking tot die situasie. As die karakter in sy blindheid op 'n wyse reageer wat strydig is met dit wat as wys, verstandig en paslik beskou word, tree dramatiese ironie na vore. 'n Kenmerk van die dramatiese ironie is die wyse waarop karakters en situasies in ironiese spanningsverhoudinge teenoor mekaar geplaas word. Daar is 'n opvallende kontras tussen dit wat die karakter begryp omtrent sy optrede en dit wat deur die handelingsverloop gedemonstreer word. Dramatiese ironie het die grootse effek wanneer



nie net die leser nie, maar ook iemand in die vertelling bewus is van die ironiese slagoffer se onkunde. Dramatiese ironie toon 'n verwantskap met die sogenaamde *ironie van selfonthulling*. Die slagoffer van dié ironie onthul selfonkunde en nie onkunde omtrent 'n situasie waarin hy verkeer nie. Op dié wyse dra die skok van die onthulling daartoe by dat hy iets van homself leer. Die slotgedeelte van "Slap grensdrade" (Van Heerden 1983) waar dit aan die lig kom dat die bewaker van die suiwer bloedlyne self aan die anderkant van die draad gaan wei het, bied myns insiens 'n illustrasie van hierdie siening.

Pretorius (in Cloete 1992:191) verwys na 'n algemene/filosofiese/metafisiese/kosmiese ironie. Die ironiese waarnemer is saam met die res van die mensdom slagoffers van 'n metafisiese ironie wat inherent is aan die menslike bestaan. Algemene ironie is geleë in die teenstrydighede waarmee die denkende mens te doen kry wanneer hy besin oor vraagstukke soos die doel van die lewe, die bestaan en aard van 'n Opperwese, die sekerheid van die dood, asook "die konflik tussen rede, emosie en instink, die absolute en die relatiewe, die objektiewe en subjektiewe, vrye wil en predestinasie" (Pretorius, in Cloete 1992:191-192). Kosmiese of algemene ironie is weer gesetel in die besef van die mens se onmag binne 'n ongevoelige makrokosmos.

Hierdie waarneming sluit soos volg aan by 'n uitspraak van Kierkegaard (1966:271):

Irony in the eminent sense directs itself not against this or that particular existence but against the whole given actuality of a certain time and situation (...) It is not this or that phenomenon but the totality of existence which it considers *sub specie ironiae*..

Pretorius (in Cloete 1992:191) wys op die onkunde van die slagoffer (handelende karakter) in dit wat deur dramatiese ironie onthul word, en as sodanig sterk teoretiese ooreenstemming met die goedaardige humor toon. Heelwat Afrikaanse humorverhale kan aangedui word, waarin die slagoffer sy eie onkunde onthul juis omdat hy die situasie waarin hy verkeer nie begryp nie: In Jan Spies se "Geleerde domheid" (1987:64) verstaan die beskuldigde byvoorbeeld nie dat die afstand tussen die donkies se ore en hul hoewe



konstant bly nie, terwyl oom Dirk in "Die draer" van Henriette Grové (1962:24) onder die wanindruk verkeer dat sy "roemryke verlede" as senior kerkraadslid vanselfsprekend verseker dat hy sal kwalifiseer as draer op die begrafnis van Hermaans. Sy nuwe amp as koster degradeer hom egter tot blote kerkamptenaar en boonop sterf die sieke nie soos Dirk verwag nie – sien ook die omvattende analise van hierdie kortverhaal later in hierdie studie. Die sukkelende huwelik tussen Frank en Steffie word in "Climax" deur P.G. du Plessis (1993:8) gered ná Frank se selfmoordpoging as die verteller, na aanleiding van eersgenoemde se onversoembare bout-en-moer-metafoor (wat dui op gebrekkige slaapkamertegnieke), net 'n snuffie slaapkamervoorligting daar in die veld by die windpomp verskaf. In "Ta'Anna se wye tanne" van Ferdinand Deist (1989:1) het Ta'Anna vrede met die ooreenstemming tussen die mate van haar kunsgebit en dié van haar mondvorm. Die tandarts moet die stel inkort om in die glasie voor haar bed te pas.

Sterk elemente van ironie in die breër, algemene sin kom ook voor in die volgende tekste wat later bespreek word: "Oom Sybrand se tweede offer" (Eitemal 1941), "Die koninkryk van die komper" (Brink 1981); "Die ooreenkoms" (Matthee 1982); "Slap grensdrade" (Van Heerden 1983); "Die burremeestersvrou" (Deist 1989); "My pa" (Odendaal 1991); "Doodgewoon" (Nataniël 1993); "Die hommelby" (Bosman 1998); "'n Troosprys vir Jan Khoemkoem" (Nel 1998); "Beskermengel" (Belcher 2000); "Footloose Venter en die pienk skaap" (Pieterse 2001) en "Tydelike permit" (Goosen 2001).

### 3.8.4 Geestigheid

*The heaviest moments require the lightest touch.*

- Don Ardell

Naas aandag aan die gesprek wat literatore soos Grobler (1962), Van Wyk Louw (1972), Opperman (1974) en Schutte (1975 en 1992) gevoer het oor die wesenswaard van geestigheid, soos dit sigself in die Afrikaanse letterkunde, en meer besonder in die poësie



manifesteer, word ter wille van 'n ruimer perspektief vervolgens ook vlugtig gelet op 'n aantal leksikon-inskrywings:

Onder die lemma *wit* word die volgende betekenisvolle inskrywings in *Shorter Oxford* (1978) aangetref: "3. Quickness of intellect or liveliness of fancy, with capacity of apt expression; talent for saying brilliant or sparkling things, esp. in an amusing way. 4. That quality of speech or writing which consists in the apt association of thought and expression, calculated to surprise and delight by its unexpectedness; later always with ref. to the utterance of brilliant or sparkling things in an amusing way".

*Collins Cobuild English Dictionary* (vervolgens *Collins Cobuild* (1987): "1. *Wit* in speech or writing is the ability to use words or ideas in an amusing, clever and imaginative way".

*Chambers* (1990): "...imagination or invention (arch.): ingenuity: intelligence, sense: a mental faculty: the power of combining ideas with a pointed verbal effect: the product of this power: humour, wittiness; a person endowed with wit".

*Van Dale* (1984) definieer *geestig* soos volg: "1. Begaafd met levendig vernuft, dat zich in oorspronklike, fijne en puntige en verrassende gedachten uit (...) op een wijze die van geest of levendig vernuft getuigt... 3. Vol geest of vernuft, waarin iemands vernuft en fijne geest aan den dag komt..."

Kernbegrippe soos die volgende skakel kennelik met die sentrale konsep van humor: 'in an amusing way', 'delight en 'wittiness', terwyl 'humour' ook spesifiek vermeld word. Die volgende begrippe dui weer op 'n sterk beklemtoning van die intellek: 'quickness of intellect', 'saying brilliant and sparkling things', 'clever'; 'mental faculty', 'intelligence', 'a pointed verbal effect' en 'begaafd'. 'n Derde belangrike dimensie wat na vore tree, is kreatiwiteit. Die volgende sleutelbegrippe dui op die skeppende potensiaal van geestigheid as 'n modus: 'liveliness of fancy', 'ingenuity', 'surprise', 'unexpectedness',



'imaginative', 'imagination', 'invention', 'combining ideas', 'levendig vernuft', 'oorspronklike' en 'fijne gedachten'.

Reeds Malherbe (1932:53) wys op die noue verband tussen humor en geestigheid. Hy stel geestigheid gelyk aan die woordkomiese. Volgens hom is dit "'n geestespel, 'n op die spits gedrewe willekeurige verbinding van voorstellinge, 'n verrassende kontrastering waarin 'n komiese oplossing bereik word". Daar is egter geen twyfel dat Malherbe humor as die *summum bonum* stel nie, maar hy erken die plek van geestigheid binne die breë konteks van humor: "Ten slotte kan geestigheid humor wees" (Malherbe 1932:59).

Swabey (1970:101) onderskei duideliker, maar eweneens in beeldryke taal:

Humour ... is metaphysically deeper than wit. Whereas wit stands above life's battles, crowing like chanticleer[ over some men's victories and others' defeats; whereas it stands apart from the turmoil like Micromegas or a Gulliver scoffing at the pettiness of human affairs, humour surpasses wit in its capacity to be both immanent and transcendent in outlook, to enjoy both something like total perspective which reapportions the things from an Olympian slant ...

Uiteraard word 'n uitspraak van hierdie stelligheid ook gemaak vanuit 'n bepaalde waardesisteem van die werklikheid.

In sy doktrale proefskrif (1975:15-18) vind Schutte dit nodig om 'n onderskeid te tref tussen humor en geestigheid. Hy maak gebruik van 'n artikel in *Cassell's Encyclopedia of World Literature* (1983:281), vervolgens *Cassell's* (1983), waarin dit soos volg gestel word: "...humour is the more spontaneous of the two and wit the more intellectual, though wit must not be forced, nor humour brainless. They come to be associated with one another because they have the same effect. They make for surprise which most naturally expresses itself in laughter..." Ook etimologies blyk dit dat humor, soos gesien, slaan op die temperament met die liggaam as oorsprong, terwyl geestigheid se oorsprong



geleë is in die menslike gees. *Cassell's* (1983:281) ken ook 'n belangrike plek aan die konteks toe (sien ook afdeling 3.9):

Although humour and wit are distinguishable, the distinction must not unduly be pressed. The analysis of laughter is far from complete, and of the many words connected with it, such as absurd, amusing, comic, droll, facetious, funny, grotesque, jocular, ludicrous, ridiculous, some apply more to humour and some to wit, but all are applicable in a suitable context to either of them

Schutte (1975:17-18) se stel sleutelvrae oor die betreklike waarde van geestigheid is nie deurgaans kontroleerbaar nie, maar sy gevolgtrekking dat dit direk skakel met die absurde tradisie in Afrikaans en dat geestigheid in die moderne tyd in die poësie meermale manifesteer via die groteske, is betekenisvol (Schutte 1975:326).

Schutte se artikel (in Cloete 1992:144) handel in hoofsaak oor geestigheid as *modus* in die poësie en gee veral aandag aan die historiese ontwikkeling en die verband met die metafisiese digkuns. Schutte (in Cloete 1992:141) voer aan dat die plek en waarde van geestigheid "'n saak van wisselende en daarom betreklike belang" geag is - die waarde van geestigheid is in verskillende tydperke deur die geskiedenis heen verskillend beoordeel. Hy bou sy verdere argumentasie op rondom die tweeledige aard van geestigheid, naamlik die bepaalde siening en die daaruit voortvloeiende segging wat as eenheid saam bestaan. As sodanig is dit egter nie te onderskei van humor nie en moet ander elemente van verskil lief aangedui word.

Schutte haal verder aan uit 'n gedeelte van die *WAT*-definisie onder die trefwoord *geestig*, ten einde sy stelling van waarneem en uitdrukking gee aan die waarneming, te illustreer: "...bedeel met die gawe om 'n onverwagte ooreenkoms raak te sien tussen ideë wat gewoonlik nie verbind word nie en die vermoë om dit in oorspronklike, sprankelende styl kernagtig uit te druk". 'n Vollediger beeld word myns insiens egter verkry indien die voorafgaande gedeelte van die definisie ook aangehaal word, naamlik: "met lewendige, speelse vernuf, ratse denkvermoë..." Dit beklemtoon eweneens die verband met die



vermaaklike en intellektuele kwaliteite en heg by implikasie ook waarde aan die verstandelike vermoëns wat skeppend kan inwerk. Ook onder die trefwoord *geestigheid* (WAT III 1972<sup>2</sup>) word die vermoë genoem om die waargenome in "vermaaklike styl" uit te druk.

Ten slotte verklaar Schutte dat waar geestigheid aan die begin van die Afrikaanse poësietradisie as 'n toevallige bestanddeel beskou is, word daar vandag terdeë besef hoe ingewef dit is in die beste poësie wat Afrikaans opgelewer het. Geestigheid is skeppend werksaam met aanverwante verskynsels soos spel, ironie en die paradoks. Verrassing is 'n belangrike bestanddeel en deur bymekaar te bring wat nie bymekaar hoort nie word onvermoede perspektiewe ontdek (Schutte, in Cloete 1992:144).

Dit bevestig vir my andermaal die waarneming dat die bymekaarbring van die teenstrydige/onversoenbare ten grondslag lê aan die humorbelewing en dat die kruisbestuiwing van elemente wedersydse positiewe effekte en nuwe perspektiewe toevoeg. Dit bied na my mening nie soseer sinvolle resultate om in abstraksie uitsprake te maak oor verskillende modi asof hulle selfstandige entiteite is nie. Belangriker is die besef van die geskakeerdheid en omvang van die effek wat outeurs met die gebruik van hierdie strategieë bereik.

Daar is baie voorbeelde van Afrikaanse kortverhale waarin geestigheid 'n rol speel. Van C.J. Langenhoven en Jan Spies, bekende beoefenaars van die kortkuns, maar ook outeurs wat kwistig gebruik maak van geestigheid, word elkeen ter illustrasie 'n verhaal in afdeling B.2 bespreek, naamlik "Neelsie en Vroutjie veg 'n duel" (1931) en "Waaksaam op die vlug" (1984b) onderskeidelik. Deurdat geestigheid aangewend kan word binne 'n teks wat byvoorbeeld hoofsaaklik satiries of grotesk, selfs ernstig of tragies van aard is, kan dit as 'n nie-oorheersende element in vele kortverhaalt tekste voorkom. Uit die tekste wat in hierdie studie bespreek word, is geestigheid egter in die volgende gevalle 'n sterk element: "Doodgewoon" (Nataniël 1993), "Beskermengel" (Belcher 2000), "Footloose Venter en die pienk skaap" (Pieterse 2001) en "Tydelike permit" (Goosen 2001).



### 3.8.5 Die burleske

Die woord *burlesk* is via Frans (*burlesque*) aan Latyn (*burlesco*; *burla*: klug) ontleen, met die betekenis van skerts, bedrog, 'n klug; ook die opsetlike lagwekkende voorstelling van die grootse en verhewene (vgl. *WATI* 1970). In die letterkunde word dit gemanifesteer as 'n verspot-grappige voorstelling of nabootsing. Onder die term *burlesk* kan die kategorieë *karikatuur*, *parodie* en *travestie* ingesluit word. Pretorius (in Cloete 1992:50) sê dat, hoewel die verskillende soorte burlesk teoreties heel gemaklik onderskeibaar is, dit weinig sin maak om die onderskeidings te beklemtoon, aangesien hulle dikwels gelyktydig aanwesig is. Dit is belangriker om die onderlinge gemeenskaplikheid te beklemtoon.

Jump (1972:1) wys daarop dat die *burleske* driehonderd jaar gelede reeds deur Richmond P. Bond in *English Burlesque Poetry 1700-1750* beskryf is in terme wat vandag nog 'n noukeurige definiëring van die term verteenwoordig: "Burlesque consists in the use or imitation of serious matter or manner, made amusing by the creation of an incongruity between style and subject". Die onverenigbaarheid en onversoenbaarheid, kenmerkend van die humormodi, tree weer hier sterk op die voorgrond.

Vorme van die burleske kan grotendeels ingedeel word onder humoristiese kuns. Daarbenewens kan 'n humoristiese beleving geskep word deur 'n ongerymde, onverenigbare naasmekaarstelling of lagwekkende nabootsing en oordrywing gebaseer op karikaturisering. Die belangrikste teenstrydigheid ontstaan tussen onderwerp en styl. 'n Verhewe, belangrike of ernstige onderwerp kan op so 'n wyse gehanteer word dat dit belaglik of bespotlik voorkom. Dit staan bekend as die *lae burlesk* (vgl. *travestie*, wat hierna bespreek sal word). Daarteenoor kan 'n betreklik onbeduidende onderwerp op 'n hoogdrawende en gemaak-waardige manier gehanteer word om só daaraan die skyn van belaglikheid en bespotlikheid te verleen, genoem die *hoë burlesk* (vgl. *parodie*, wat hierna aan die orde kom). Die onderwerp van die spot bly egter deurgaans herkenbaar.



Saam met travestie word *hudibrastiek* ('n komies-heroïese spotdig) ook as *lae burlesk* beskou, terwyl die spotdig en parodie saam as *hoë burlesk* bekend staan. Waar travestie egter ingestel is op 'n bepaalde skrywer of teks, dek hudibrastiek 'n breë spektrum en kan dit gebruik word om aanvalle te loods op ideologieë, politieke standpunte of godsdienstige kwessies. Hudibrastiek is sedert die sewentiende eeu en sporadies deur die agtiende en negentiende eeue beoefen, maar is vandag hoofsaaklik 'n uitgediende literêre instrument (vgl. Jump 1972:2).

Hoewel die burleske in al drie die letterkundige genres voorkom, word dit hoofsaaklik met die verhoogkuns verbind. Dit word wel ook as strategie gebruik in die poësie van digters soos die Nederlander, Gerrit Komrij. Die satiriese revues van Pieter-Dirk Uys is 'n goeie voorbeeld van die beoefening van die burleske in Afrikaans. Aansluitend hierby word gevind dat die burleske in die huidige tydsgewrig (einde twintigste en begin een en twintigste eeue) in die Verenigde State van Amerika besonder gewild is. Daar neem dit die vorm aan van 'n gala-revue waarin seks beklemtoon word en 'n verskeidenheid komedianten optree, bygestaan deur ontkleedansers (Jump 1972:1). In hierdie studie word egter gekonsentreer op geskrewe tekste.

Samevattend kan gesê word dat 'n dogmatiese indeling van die burleske in die praktyk geen wesentlike doel dien nie. Die kern daarvan is verwant aan ander humormodi deurdat dit die elemente van skerts, spot en pret bevat, weer eens die onversoenbaarheid of onverenigbaarheid van konsepte blootlê (in hierdie geval die onverenigbaarheid van onderwerp en styl) en dat juis die onversoenbaarheid 'n humoristiese reaksie uitlok.

Elemente van die burleske kom voor in Etienne Leroux se "Bfx" (1980), asook Pieter Pieterse se "Footloose Venter en die pienk skaap" (2001). Albei tekste word in afdeling B.2 bespreek.



### 3.8.6 Travestie

Etimologies kan die woord *travestie* herlei word tot die Franse *travestir* (om te vermom of te verklee), en die Latynse *trans* (oor) en *vestire* (om te klee). 'n Onderwerp word dus aangebied in 'n gekamoeleerde mondering.

*HAT* (1994) dek die terrein van die semantiek goed. *Travestie* dui hiervolgens op verkleding, soos van toepassing op 'n persoon van 'n ander geslag, die komiese voorstelling van 'n ernstige letterkundige werk, en by uitbreiding, die lagwekkende, ook minderwaardige, vernederende, skandelijke nabootsing van iets ernstigs. Oorspronklik was dit 'n satiriese gedig waarin 'n ander teks belaglik gemaak is deur die aanbieding van die inhoud in 'n nuwe vorm. Die eerbiedwaardige inhoud van die oorspronklike teks word behou, maar dit word ligsinnig, absurd, grotesk en buitensporig in banale, alledaagse taal verwoord. Die noue band met die burlekse en parodie as strategieë is opmerklik. In dié betekenis word dit byvoorbeeld aangetref in Gerrit Komrij se travestie na aanleiding van Hendrik Marsman se gedig "Holland", asook by die digter Joan Hambidge.

Soos by ander modi binne die humorkader, ontstaan 'n teenstrydigheid tussen inhoud en vorm, waardeur komiese en satiriese effekte bereik word. Hoewel travestie dus sterk ooreenkoms met parodie toon, verskil dit egter in dié mate van laasgenoemde dat dit veel minder subtiel is. M.M. Walters se gedig "Moses" (1967) kan as voorbeeld dien. Die eerbiedwaardige Joodse leier word in gemeensame spreektaal beskryf waar hy ernstig besin oor sy verantwoordelikhede om sy volk te lei.

Die omruiling van seksrolle is 'n oeroue gebruik in die teaterwêreld. Dit hang ten nouste saam met vervreemding. 'n Manspersoon stel byvoorbeeld 'n vrou voor, sonder om hom met haar te vereenselwig, en daardeur raak die bekende skielik vreemd. Illusies word geskep deurdat daar 'n vermoede by die ontvanger ontstaan dat dit nie werklik 'n vrou is nie, maar 'n vrou plus (Aucamp 1984:6). Herman Pretorius, in Aucamp (1986:12-13), verduidelik dat tydens so 'n verkleding die gehoor vooropgestelde idees het wat die geslagsrolle betref, spesifiek ten opsigte van spraak en handeling wat gepas is en wat nie



maklik van man tot vrou (of andersom) oordraagbaar is nie. Die transvestiet dwing egter sulke oordraging af en skep daarmee 'n konflik tussen twee voorstellingsterreine wat normaalweg van mekaar geskei is. Na gelang van die aard van die botsing kan dit dan die uitwerking hê van verwondering, vervreemding of genot.

Woordtravestie bied veral baie moontlikhede aan die skrywer. Die ontvanger het bepaalde verwagtinge dat sekere woorde en handeling by spesifieke situasies en karakters tuishoort. Wanneer 'n bepaalde register dan in die plek van 'n ander gestel word, is dit moeilik integreerbaar in die ontvanger se gemoed. By die byeenbring van twee konvensioneel onversoenbaarhede is die reaksie 'n mengsel van verrassing, ontsteltenis en ongemak. 'n Humoristies georiënteerde reaksie mag dan volg in 'n poging om die gewaarwording uit die weg te ruim en die spanning te verlig. Vir die skrywer is dit 'n middel tot 'n doel en daarom 'n beplande strategie. Die vraag word soms gevra of die humorskrywer doelgerig humoristies skryf en of die humoristiese uiting spontaan geskied. Die gebruik van travestie as strategie dui gewoonlik op 'n deeglike beplanning.

Daar bestaan ook 'n ernstige variant van travestie. 'n Voorbeeld hiervan is James Joyce se *Ulysses*, wat parallel loop met Homerus se verhaal van die swerftogte van Odusseus. Die mite word in hierdie geval gebruik om 'n deurlopende parallel te konstrueer tussen die hede en die antieke. Ook ander bekende skrywers soos Gustav Flaubert, *Salammô* (1862), Thomas Mann, *Der Tod in Venedig* (1913), Marnix Gijsen, *Klaaglied om Agnes* (1951) en Etienne Leroux, *Isis Isis Isis* (1969) het van antieke tekste gebruik gemaak om die ernstiger travestie te beoefen. In Jeanne Goosen se "Tydelike permit" (2001), wat in Afdeling B.2 ter sprake kom, word die hiernamaals wel op 'n klugtige wyse uitgebeeld, maar met soveel goeie lughartigheid dat dit nie 'n "vernederende nabootsing" is, soos die *HAT*-definisie hierbo dit stel nie.



### 3.8.7 Parodie

Hierdie belangrike tekstuele konvensie verdien 'n kort bespreking in die lig van sy noue band met veral satire, maar ook met die burleske, travestie en pastiche. Parodie kan beskou word as 'n tipe burlesk waar gespot word met sowel die onderwerp as die styl van die teks. Die kern van parodie is dus onversoenbaarheid/onverenigbaarheid/ongerymdheid, wat ook 'n wesenskenmerk van humor in die algemeen is, gekenmerk deur strategieë soos verwringing, oordrywing en die bymekaarbring van ongelyksoortige dinge. Daarnaas bly ironie die belangrikste retoriese strategie wat in verband gebring kan word met parodie.

Die etimologie van die woord dui reeds op 'n bivalente aard. *Parodie* is afgelei van die Griekse woord *parodia*, waar *para* twee betekenisse het, naamlik *teen/kontra* en *naas/langsaan*. *Odos* beteken *lied*. *Parodie* dui dus nie net 'n teenstelling tussen twee tekste aan nie, maar suggereer ook 'n besondere band tussen bepaalde tekste.

Parodie is 'n baie ou letterkundige vorm, as in aanmerking geneem word dat dit reeds deur Griekse klassieke skrywers soos Aristophanes beoefen is. As literêre spel het dit veral in die agtiende eeu in Europa sy beslag gevind. Gedurende die afgelope dekades ontvang die parodie opnuut baie aandag by postmoderne teoretici. Oorspronklik was dit die skrywer se oogmerk om werklik 'n ernstige saak te dien, maar die geleentheid is ook benut om 'n bietjie kwaadwilligheid na die slagoffer se kant te kanaliseer. Die parodis floreer in die algemeen op elemente soos eksentrisiteit, sentimentaliteit, pedanterie, hoogdrawendheid, verwaandheid, beterveterigheid, snobisme, asook uitgediende vorme en gebruike. Gewilde lewensterreine waarop die parodis graag beweeg, is onder meer die godsdiens, politiek en moraliteit (Pretorius, in Cloete 1992:370).

Navorsers en kritici beklemtoon dat die beoefening van parodie besondere eise aan die skrywer stel. Die parodis is nie alleen skeppende kunstenaar nie, maar hy moet in staat wees om 'n subtile ewewig te handhaaf tussen die oorspronklike teks en sy vernuftige verwringing van die wesenskenmerke van die grondteks. Hoewel kritiek uitgespreek



word teen die stof, tema of struktuur van die oorspronklike teks, vorm dit steeds 'n integrerende deel van die nuwe teks. Benewens die voorwaarde van kreatiwiteit, is 'n skerp intellek die noodsaaklike toerusting van die parodis. Groot woordkunstenaars soos Chaucer, Pope, Shakespeare, Keats, Byron, Shelly, Swinburne, Lewis Carroll en James Joyce het dan ook die parodie met sukses beoefen. Bekende parodieë het eweneens uit die pen van begaafde Afrikaanse digters/skrywers/ dramaturge soos N.P. van Wyk Louw ("Mooi prosa"), D.J. Opperman ("Met apologie"), T.T. Cloete ("Impasse") en Bartho Smit ("Die Keiser") verskyn. .

Pretorius (in Cloete 1992:370) onderskei tussen komiese parodie, wat grens aan die burleske, en die sogenaamde literêre of kritiese parodie. In laasgenoemde word 'n spesifieke literêre teks of die werk van 'n bepaalde kunstenaar of literêre vorm, 'n literêre konvensie of 'n literêre tradisie op 'n oordrewe wyse nageboots, met 'n gevolglike lagwekkende effek. Die nabootsing kan geskied na aanleiding van die presiese woorde of kenmerkende styl of geestesgesteldheid, óf van die tema, óf die struktuur, óf die genre van die grondteks. Die komiese effek word bereik deur hoogdrawende, verhewe taal vir onbenullige, alledaagse onderwerpe te gebruik (soos by die burleske en travestie) of deur die naasmekaarstelling, in enige vorm, van ongerymdhede. Die belangrikste oogmerke by die gebruik van parodie is bespotting en hervorming, wat weer ten opsigte van doelstelling noue aansluiting by satire vind.

Definisies soos dié van Pretorius en die *HAT* (1994) ("belaglik makende nabootsing; grappige omwerking van 'n ernstige stuk") word as heeltemal te beperkend gesien binne die huidige postmodernistiese konteks. Wanneer die postmodernisme gesien word as 'n manier van kyk en interpreteer (vgl. Van Heerden 1997:17) of 'n klimaat waaruit 'n lesing van 'n teks onderneem word of as "a way of operating" (sien Eco 1984:65), is dit duidelik dat die reikwydte van parodie as strategie veel verder strek. Dit sluit aan by Waugh (1984:65) se nosie van parodie as 'n nuwe manier van sien, 'n nuwe blik wat die gebruiklike en konvensionele oopvlek. Kuns is immers ingestel op die rykdom van die persepsieproses, in teenstelling met die blote herkenning van die bekende. In hierdie proses word onder meer van parodie gebruik gemaak in 'n "onophoudelike proses van



betekenisontwikkeling by wyse waarvan teks oor teks skuif" (Van Heerden 1997:110). In wese is dit 'n proses van transformasie, eerder as 'n blote herhaling of nabootsing van die oorspronklike teks (vgl. ook Hambidge 1992:56). Deurdat parodie wesentlik terugverwys, volg 'n kritiese (en meestal ironiese) herlees van die verlede. Daarvan sê Hutcheon (1989:95): "Postmodern parody is a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of representations of history".

Die belangrike rol van parodie as strategie in die postmodernistiese konteks vervul, word beklemtoon deur die volgende uitspraak van Hutcheon (1988:23):

...postmodernism is a fundamentally contradictory enterprise: its art forms (and its theory) at once use and abuse, install and then destabilize convention in parodic ways, self-consciously pointing both to their own inherent paradoxes and provisionality and, of course, to their critical or ironic re-reading of the art of the past.

Parodie as vorm van literêre kritiek is ingestel op 'n indringende waardebeoordeling van die teikenteks, waarvan die opvallendste kenmerke op so 'n wyse nageboots word dat gebreke oordryf word en gekunstelde en uitspattige styl of ander gebreke beklemtoon word. Sodoende word wesenselemente uit die teikenteks tot 'n nuwe rol en status herskep en verhef. Deur hierdie proses mag die leser dan iets nuuts in die geparodieerde teks ontdek. Die oogmerk met die gebruik van parodie is nie slegs om vermaaklik te wees nie. Dit het 'n ondersoekende en 'n kritiese funksie met betrekking tot sowel 'n skrywer as 'n literêre genre of literêre konvensie. Hambidge (1992:48) se uitspraak in dié verband is veelseggend: "Parodie kan ten beste beskryf of gedefinieer word as 'n skilder wat peuter met die verf van 'n ou skildery – net om uit te vind dat dit verskillende lae bevat".

Die inversie wat deur parodie teweeggebring word, is in wese 'n herhaling, maar 'n herhaling met 'n verskil. 'n Kritiese afstand word geskep tussen die geparodieerde teks en die nuwe wat tot stand kom. Hierdie afstand word deur die ironie bewerkstellig. Hutcheon (1986:32) sê dat hierdie ironie speels of verkleinerend kan wees, sowel



konstruktief as destruktief. Hieruit is dit duidelik dat kritiese parodie nie noodwendig negatief hoef te wees nie. Die genoegdoening geput uit die ironie in parodie hang in 'n groot mate saam met die betrokkenheid van die leser by die intertekstuele interaksie tussen medepligtigheid en afstand.

Die parodie opereer, soos die ironie, op twee vlakke: 'n oppervlakkige primêre vlak en 'n geïmpliseerde sekondêre vlak. Die betekenis word uit die konteks afgelei, maar berus op die superponering van hierdie vlakke. Hierdie binding van vorm en etos verhef die parodie tot 'n belangrike modus binne die hedendaagse aandag aan selfrefleksiwiteit, in die literatuur én in ander kunsvorme (Hutcheon 1986:34). Hieruit volg dat die leser se funksie as dekodeerder beklemtoon word, omdat dit ook sy taak is om die interteks te aktiveer. Hutcheon verwys na Barthes se siening dat intertekstualiteit 'n modaliteit van persepsie is, 'n manier om die teks in die lig van ander tekste te dekodeer.

Hoewel parodie 'n kritiese afstand tussen die geparodieerde teks en die nuwe skep, word die leser dus nogtans betrek. Die leser is in werklikheid "medeskrywer" van die parodie en moet gevolglik kennis dra van die teks en/of die konvensies wat die onderwerp van die parodie uitmaak. Sonder hierdie kennis mag die ontvanger die parodie miskyk en dan sal hy nie toegang hê tot die nuwe wêreld wat die skrywer ontsluit nie.

Suksesvolle parodie berus op ervarings wat in 'n demokratiese, kultureel-ge sofistikeerde omgewing gevind word. In dié sin kan parodie dus beskou word as ietwat elitisties. Hutcheon (1986:93-98) wys daarop dat weinig voorbeelde van parodie in die ou Egiptiese en Hebreeuse literatuur gevind kan word, terwyl dit 'n opbloei beleef het in die Griekse literatuur. Die gebruik van parodie is nie 'n poging om die samelewing se probleme te ontvlug nie. Dit word juis aangewend om die bestaande historiese, sosiale en ideologiese kontekste uit te wys. Deurdat parodie 'n gemeenskaplike kultuurbesit by skrywer en ontvanger veronderstel, impliseer dit op sy beurt 'n ervare, intellektueel-skerp en literêr-ge skoolde leser. As 'n vorm van literêre kritiek is dit veral afhanklik van die leser se kennis van die oorspronklike tekste, skrywers, literêre konvensies en genres. Nogtans is bepaalde parodieë so kundig gestruktureer dat hulle op eie bene kan staan.



Pretorius (in Cloete 1992:371) verwys in hierdie verband byvoorbeeld na James Joyce se *Ulysses* wat as parodie gelees kan word sonder dat die leser oor 'n grondige kennis van Homerus beskik.

As stylfigure toon parodie en ironie 'n opvallende ooreenkoms deurdat albei meer as een kode impliseer wat dan deur die ontvanger gedekodeer moet word. Parodie jukstaponeer twee kodes in een taaluiting, terwyl ironie twee boodskappe in een kode bevat, aldus Jefferson, soos aangehaal deur Pretorius (in Cloete 1992:371).

In die poësie word veral die metriese vorm en die versstyl geparodieer, maar die skrywer/digter se maniërismes/stylhebbelikhede, sy denkpatrone en gevoelsuitinge is ook die terrein van die parodie. Alle parodieë is nie noodwendig daarop ingestel om 'n ernstige kritiese argument tuis te bring nie. Vergelyk A.G. Visser se "Lotos-land" (1981:92) en André Letoit se "Laetitia" (1988:63). D.J. Opperman se "Met apologie" (1964:21) spot met die stylhebbelikhede van 'n agtal ander Afrikaanse digters. Daarteenoor is Opperman se "Boggom en Voertsek" (1979:67) wat na die gelykluidende oorteks van C. Louis Leipoldt verwys, baie ernstig bedoel, met 'n sterk ondertoon van wrange ironie.

Afgesien van die digterlike voorbeelde van parodie waarna hierbo verwys is, bevat Etienne Leroux se *Hilaria* (1957), *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) en *Een vir Azazel* (1964) goeie voorbeelde van die aanwending van parodie in die Afrikaanse prosa. Die essay "Bfx" van Etienne Leroux, wat in afdeling B.2 bespreek word, parodieer in die eerste plek die reklamegeskrifte van die stadsowerheid, maar die plaaslike koerantberiggewing, asook historiese gebeurtenisse en uitsprake (soos dié van Winston Churchill) word ook as intertekste benut.



### 3.8.8 Karikatuur

In die *WAT V* (1968) word *karikatuur* gedefinieer as 'n afbeelding of voorstelling van 'n persoon, voorwerp of situasie waarin 'n oordrewe effek, veral spottend of hekelend, nagestreef word deur vergroting, oorbeklemtoning of oorvereenvoudiging van kenmerkende vorme, trekke, eienaardighede of ander aspekte. 'n Karikatuur kan ook 'n persoon wees wat deur sy uiterlike (byvoorbeeld kleding, figuur, maniëres), eienaardighede, optrede en geestelike gesteldheid onnatuurlik en belaglik voorkom. Dit kan verder dui op 'n persoon wat in navolging van 'n voorbeeld of model die voortreflikhede daarvan mis, maar in 'n verhoogde mate die gebreke daarvan besit.

Karikaturisering berus op 'n skerp kontras met die normale verwagtinge, maar ter wille van die gedeelde plesier en ten einde optimale reaksie by die ontvanger uit te lok, behoort die leser andersins liefbekend te wees met die model wat verwring word. In dié opsig skakel die karikaturale dus ook met parodie. Weglating speel 'n belangrike rol deurdat die positiewe eienskappe verswyg en die negatiewe oorbeklemtoon word. Volgens Grové (1964:42) kan die effek satiries of geestig wees. As 'n voorbeeld van 'n gekarikaturiseerde karakter noem hy Sitman van Jochem van Bruggen. Hier gaan dit weer om die oorskryding van verwagtinge, maar gekoppel met die herkenbaarheid van byvoorbeeld persoonlikheidstreke. Die konvensionele, clichématige word tot 'n uiterste gevoer - daar vind dus 'n spel plaas tussen herkenning en vervreemding. Oorbeklemtoning, wat een van die kenmerke van karikaturisering is, het nie slegs 'n komiese sy nie, maar kan oorgaan in die weersinwekkende, in welke geval daar teoreties na die volgende terrein, te wete dié van die groteske beweeg word.

Freud glo dat tegnieke soos karikaturisering (ook travestie en parodie) eintlik gerig is teen tradisionele gesagsfigure en sonder spesifiek die voorbeeld van die ouer-kind-verhouding as sy premis uit. In die letterkunde word egter verder gegaan en word nie net persone nie, maar ook situasies in die spel gebring. Boonop baat dit die skrywer om nie noodwendig 'n gesagsfiguur nie, maar 'n bekende figuur of bekende situasie as uitgangspunt te gebruik. Wanneer die leser onbekend is met die gekarikaturiseerde



voorwerp, stol die dekodering en is die noodsaaklike identifikasieproses nie moontlik nie. Die doel van karikaturisering is heel dikwels om waardigheid af te breek sodat die voorwerp van die aksie kwesbaar moet voorkom. In dié sin verloop die proses weer gemakliker wanneer die voorwerp of situasie 'n stempel van outoriteit dra (Bergler 1956:39).

Etienne Leroux beklemtoon sy tipiese karikature deur hul swakhede herhaaldelik aan die kaak te stel (vgl. *Die Mugu*, 1959, en *Sewe dae by die Silbersteins*, 1962). In sy romans maak Leroux ruimskoots gebruik van bestaande, dit wil sê kontroleerbare, mites en verhale. Hy slaag goed daarin om veral die geparodieerde figure by antieke mites of moderner historiesiteite te betrek en so die held en die oorspronklike verhaal bespotlik te maak (Steyn 1992:113, 220). Volgens Steyn word die empatiese pyn van die skrywer en leser beperk deur die karikaturisering van die karakters. Gevolglik word ook die vrees vir die moontlike oorsaak van die pyn gerelativeer. Dit kan egter nie as 'n unieke eienskap van karikatuur beskou word nie, omdat dit ook waar is van ander verwante modi soos die groteske en die absurde (vgl. *Encyclopaedia Britannica*, Vol. 4. 1970:905).

In sowel "Waaksaam op die vlug" (Spies 1984b) as "Die man wat so kon spu" (Du Plessis 1991), wat in afdeling B.2 uitvoerig bespreek word, speel die gebruik van die karikaturale 'n belangrike rol.

### 3.8.9 Die groteske

*Jokes grow best on the graves of old anxieties .*

*- Martin Grotjahn*

Die woord *groteske* is via die Franse *grotesque* etimologies verwant aan die Latynse *crypta* en die Griekse *krypte*, met 'n oorspronklike betekenis van *grotversierings* wat in Romeinse bouvalle aangetref is. Die term *grotesk* was dus oorspronklik van toepassing op die visuele kuns. Daarvandaan het dit uitgebrei na die woordkuns. Juis omdat daar



niks abstraks in die term *grotesk* ingebed is nie, word die term eerder op die visuele as op die verbale en ouditiewe van toepassing gemaak (sien ook Cuddon 1982:296).

Die *WAT III* (1972) definieer die *groteske* onder meer as "dekoratiewe kunswerk", "ornamente, skilderye, tekeninge of beeldwerk van gedrogtelike mens- en diergestaltes", "grillige, fantastiese figure". *HAT* (1994) kom nader aan die eietydse konsep met "fantasties van vorm, grillig, vreemd, wonderlik" en "lagwekkend, koddig, buitensporig, oordrewe". Pretorius (in Cloete 1992:156) wys daarop dat die begrip *grotesk* oorspronklik gedui het op die grillige ooreenkomste tussen mense en diere of voorwerpe. Dit het te doen met onverenigbare, ongerymde en oordrewe verdraaide dinge, is meestal lagwekkend en het gewoonlik komiese, sardoniese en oordrewe satiriese trekke. Gedurende die afgelope eeu het dit verskeie literêre betekenisse verkry en skakel dit onder meer met die skrywer se intensie. Sy betoog dat wanneer karakters fisies of geestelik "vermink" is en handeling uitvoer wat deur die skrywer as abnormaal bedoel is, die teks *grotesk* genoem kan word. Die betekenis van die *groteske* het gaandeweg so afgewater geraak dat dit teenswoordig enigiets insluit wat grillig, afgryslik, vreemdsoortig, buitensporig verwring of bisar is (Pretorius, in Cloete 1992:157).

Tradisioneel word die *groteske* egter in verband gebring met óf die komiese óf die skrikwekkende. As subvorm van die komiese sluit dit aan by die burleske en die vulgêr-komiese. Wanneer die klem egter geplaas word op die skrikwekkende, verskuif dit na die terrein van die grieselige, die geheimsinnige en die bonatuurlike (vgl. Langenhoven 1929:74; Cuddon 1982:296). Elemente van die *groteske* word ook gevind in die makabere, die sogenaamde siek grap en in pornografie, asook die teater van die absurde (vgl. Pretorius, in Cloete 1992:156).

Geïsoleerde pogings om die aard van die *groteske* te definieer het in die negentiende eeu voorgekom, maar dit was eers in 1963 dat die Duitse literator, Wolfgang Kayser, belangwekkende navorsing oor die begrip gepubliseer het. Daarna het dit geleidelik die onderwerp van ernstiger belangstelling en navorsing geraak. Kayser (1963:25) verleen status aan die *groteske* deur dit as 'n betekenisvolle estetiese kategorie en 'n omvattende



strukturele beginsel in die kunste te beskou. Dit impliseer dat daar vir hom 'n spesifieke patroonmatigheid bestaan wat eie aan die groteske kunswerk is. In hierdie sin toon dit ooreenkoms met parodie en ironie.

Kayser (1963:23) beskou die groteske as die uitbeelding van 'n vervreemde wêreld, dit wil sê die bekende wêreld word betrag vanuit 'n perspektief wat dit eensklaps vreemd laat voorkom. Hierdie vreemdheid kan dan óf komies óf vreesaanjaend óf albei wees. Die groteske is 'n spel met die absurde deurdat die kunstenaar in 'n stryd gewikkel is met die diep absurditeite van die menslike bestaan. Hoewel hy enersyds komies geprikkel is, staan hy andersyds met afgryse vervul. Die groteske is in wese disharmonies, gesetel in konflik van een of ander aard. Dit kan die uitdrukking wees van 'n erge graad van ontwrigting en vervreemding of dit kan aangewend word as 'n aggressiewe instrument in diens van 'n modus soos satire. Die groteske is egter ook 'n poging om die demoniese kragte van die wêreld te verdryf en te besweer.

Deur die sterk inwerking van die ambivalente en die abnormale verkry die groteske 'n eiesoortige, onderskeidende dimensie. Vandag word die groteske nie alleen gesien as 'n fundamenteel ambivalente verskynsel nie, maar as 'n feitlik gewelddadige botsing van teenoorstaandes en daarom ten minste in sommige van sy verskyningsvorme 'n toepaslike uitdrukking van die problematiese aard van die menslike bestaan. Volgens Thomson (1972:11) is dit nie vreemd nie dat die beoefening van die groteske modus in die moderne kuns en literatuur juis gedy in gemeenskappe en tydperke wat gekenmerk word deur verwarring, stryd en radikale verandering. Thomson (1972:20) meen dat dié disharmonie eerstens waargeneem kan word in die temperament en psigologiese samestelling van die kunstenaar.

Die groteske word dus gekenmerk deur 'n onopgeloste botsing tussen onversoenbaarhede. Hierdie grondliggende eienskap kom nie net in die kunsproduk na vore nie, maar kan ook neerslag vind in die gemoed van die ontvanger. Lesers se klassieke reaksie op die abnormaliteit van die groteske is 'n gelyktydige ervaring van vermaaklikheid en walging, lag en afgryse, opgeruimdheid en onttrekking. Hierdie gerigtheid op sterk binêre



opposisies is die mikpunt van die groteske. Lesers se reaksies op die abnormale kan egter aansienlik wissel, tussen komies, skrikwekkend of iets van beide. Cuddon (1982:296) meen selfs daar is 'n sadistiese genot onderliggend aan die ervaring van die skrikwekkende, die wrede en die walglike. Hy beskou die mens se primitiewe vreugdes wat rondom die liggaamlike behoeftes wentel, as fundamenteel in sy konsep van die groteske. Om dié rede is die soms intens fisieke aard van die groteske en die primitiewe vreugde in die obsene, wrede en selfs barbaarse vir hom verklaarbaar.

Cuddon (1982:296) wys daarop dat die groteske sterk elemente in hom omdra van buitensporigheid, oordrywing en die neiging om tot uiterstes te gaan. Dit plaas hierdie modus binne die kader van die fantasie, wat duidelik ook twee pole verteenwoordig. In hierdie sin is fantasie nie slegs 'n uitdruklike wegbeweeg van die normale en natuurlike nie, maar 'n doelbewuste, kunssinnige vermenging van fantasie en realiteit. Deur die hantering van die teks word die ontvanger oortuig dat die groteske wêreld, hoe vreemd ook al, ons wêreld is: hier en nou. Dit maak van die groteske so 'n magtige instrument. Hierteenoor kan die krag van die groteske totaal verlore gaan wanneer 'n literêre teks af speel in 'n fantasiewêreld wat 'n skrywer skep sonder enige poging om dit met die realiteit te verbind, want die effek van die groteske binne die kader van die fantasie is eintlik geleë in 'n doelbewuste verwarring tussen fantasie en realiteit. Die ontwrigtende, skrikwekkende, maar ook potensieel komiese verwarring tussen realiteit en irrealiteit word selfs die bron van die groteske genoem (vgl. *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, Vol.1. 1980:450).

Thomson (1972:32) voer aan dat 'n verband bestaan tussen die groteske en die bizarre, maar dat daar ook rekening gehou moet word met 'n graadverskil. Die groteske is meer radikaal en meer aggressief. Kayser (soos aangehaal in Thomson 1972:59) beskou die groteske as gevaarliker, teenoor die bizarre wat eerder vreemd en uitheems is (volgens sy konteks) as wat dit die ontstellende vermoë van die groteske besit. Daar moet egter steeds rekening gehou word daarmee dat die subjektiewe uitwerking van die modi verskillend ervaar word deur verskillende individue.



Ook die makabere, wat as 'n subkategorie van die groteske beskou word, is dikwels nie van laasgenoemde te onderskei nie, maar dui wel (met die betekenis van huiweringwekkend-grieselig) sterker op die dood. In die moderne konteks word dit gebruik in die sin van grusaam dog snaaks, met die grusame die sterkste beklemtoon. Die tikkie komiese wil juis die ontvanger se gevoeligheid vir die grusame verhoog.. Hoewel hierdie twee modi sterk ooreenkomste toon en mekaar oorvleuel, bestaan daar 'n verdere belangrike verskil: Die makabere beskik nie oor die gebalanseerde spanning tussen teenoorstaandes wat juis die groteske kenmerk nie (Thomson 1972:37).

Daar bestaan 'n sterk band tussen die groteske en karikaturale, maar ook hier kom wesentlike verskille voor. By die karikaturale is daar geen teken van verwarring deur heterogene en onversoembare elemente nie. Veral die lesers se reaksies verskil meestal opmerklik. In die geval van 'n karikatuur word die lagreaksie uitgelok, omdat 'n tipiese of herkenbare persoonlikheidstrek op 'n bespotlike en amusante wyse verwring en oordryf word tot die abnormale. So gesien, is karikatuur 'n ongekompliseerde reaksie op 'n voorwerp, met 'n eenvoudige funksie en 'n duidelik waarneembare intensie. Daarteenoor is die leser se reaksie op die groteske wesenlik verdeeld en ambivalent. Dit raak slegs moeilik om tussen die twee modi te onderskei wanneer die oordrywing, deur die gebruik van die karikaturale, tot sulke uiterstes gevoer word dat oordrywing 'n doel op sigself word. Aan die karikaturale word dus 'n norm van normaliteit gestel, wat indien oorskry, die lagwekkende kan laat oorgaan in die walglike, skrikwekkende en monsteragtige (vgl. *Encyclopaedia Britannica*, Vol.4. 1970:905).

Thomson (1972:41) en Pretorius (in Cloete 1992:157) wys 'n interafhanklikheid uit tussen die groteske en satire. Die satirikus kan van sy slagoffer 'n groteske figuur maak in 'n poging om by die ontvanger 'n reaksie van bespotting en veragting uit te lok. Daarteenoor baat die groteske effekte dikwels deur die toevoeging van satiriese elemente. Die belangrikste verskil tussen die twee modi is geleë in die verwarring van onversoenbaarhede. Die skrywer van 'n groteske teks ontleed en lig nie voor met betrekking tot reg en verkeerd, waar en onwaar nie, en probeer ook nie om 'n onderskeid



tussen hierdie elemente aan te toon of te beklemtoon nie. Intendeel, hy konsentreer juis daarop om die onseibaarheid van die kontrasterende elemente te illustreer.

Met satire beoog die skrywer veral twee reaksies by die ontvanger: die lagwekkende en woede of afkeur, wat moontlik ook 'n didaktiese oogmerk mag impliseer. In teenstelling hiermee het die gebruik van die groteske dikwels 'n verwarring van reaksies tot gevolg. By satire is daar normaalweg 'n duidelike onderskeid tussen bespotlike nietigheid wat afkeurende lag tot gevolg het en verregaande boosheid wat woede wek. Die skepper van 'n groteske teks sal egter eerder bespotlike nietigheid en verregaande boosheid as 'n ononderskeibare eenheid aanbied en streef na 'n reaksie waarin die lagwekkende en woede gelyktydig en met nagenoeg ewe veel intensiteit voorkom (Cuddon:1982:296).

Die satirikus gebruik die groteske as hulpmiddel, maar dit moet met groot oorleg geskied sodat die effek van die satire nie deur die groteske verdring word nie. Thomson (1972:42) beskou die groteske as antirasioneel en nie bevorderlik vir die snap van fyner satiriese nuanses nie. Die oordadige gebruik van die groteske as hulpmiddel by die satire kan die aandag van die ontvanger in so 'n mate vasvang dat hy daardeur verwar word. Die skrywer kan in so 'n mate "bedwelm" word deur sy eie skepping dat hy eintlik die aard en wese van die satire verloën.

Ook die ironikus maak soms van die groteske as wapen gebruik, maar oordrywing kan hier eweneens teenproduktief inwerk. Ironie is in wese 'n intellektuele spel met betrekking tot funksie en aanspraak, terwyl die groteske in die eerste plek emosioneel gelaai is. Die impak van die groteske is geleë in 'n onverwagte skok, bedoel om te verbyster, terwyl ironie die leser 'n geleentheid bied om intellektueel onderskeidings te tref en verbindings vas te lê. 'n Groot deel van die vreugde wat ironie oplewer, word ervaar wanneer die vernuftig versteekte ironie deur die leser ontdek word. Ironie steun op die intellektuele oplosbaarheid van verhoudings soos waarheid en verdigsel, waarheid en onwaarheid, terwyl die groteske die onoplosbaarheid van onversoenbaarhede illustreer. Nogtans is die skeidslyne tussen die groteske en ironie nie altyd duidelik afgebaken nie



en skuif die verhoudings oor mekaar heen. Ook dit lewer wins deurdat die modi en hul wesenselemente mekaar aanvul om nuwe verhoudings te skep (Cuddon 1982:338).

Daar bestaan meningsverskil oor die verhouding tussen die groteske en die komiese. Nie alle navorsers is dit eens dat daar altyd 'n komiese element in die groteske aanwesig is nie. Thomson (1972:50) neem egter die standpunt in dat daar feitlik sonder uitsondering 'n komiese element in die groteske aanwesig is binne die moderne tyd. As aanvaar word dat aantrekking en verwerping die effekte is wat gelyktydig deur die gebruik van die groteske bereik word, bestaan die moontlikheid wel dat die skrikwekkende, afgryslike en walglike aspekte baie lesers sal verwar. Terwyl die redes vir die afgryslike kwaliteite van 'n teks gewoonlik maklik nagespeur kan word, is dit nie altyd so duidelik wat die bron van die komiese effek is nie. Die leser se resepsie van tekste met 'n hewige emosionele impak, mag veroorsaak dat verdedigingsmeganismes die oorspronklike spontane reaksie verminder (Thomson 1972:55). Die gevoel van afgryse en skok kan sielkundig betreklik maklik verklaar word, maar wat is die implikasie daarvan om vir 'n afgryslike situasie te lag? Sekerlik is daar vreugde te vinde in taboes wat bespot word, inhibisies wat momenteel verlig word, intellektuele genot by die aanskoue van die lagwekkende en die ontdekking van die komiese element.

Samevattend kan gesê word die groteske het te make met die vervlegting van onverenigbare, ongerymde en oordrewe, verdraaide sake en situasies en dat dit gewoonlik lei tot komiese, sardoniese en oordrewe satiriese effekte. Ook word groteske elemente in die parodie, satire, burleske en swart humor gevind.. Hieruit is dit duidelik dat die wesenskenmerke van die groteske mekaar in werklikheid onderling oorvleuel en in dié sin ook aanvul. Daarby word die vloeibaarheid van teoretiese begrensings tussen modi en hul interafhanklikheid weer beklemtoon.

Dit wil voorkom of die volgende tipe patroon verbind kan word met lesers se ervarings van die groteske: Aanvanklik word aggressie in die teks ten toon gestel. Dit gaan oor in oordrywing, wat 'n verrassing vir die leser inhou, omdat hy te doen kry met die onverwagte. Daarna volg 'n skokreaksie by die leser, wat bewus raak van 'n konflik as



gevolg van onversoenbaarhede wat ineengevleg aangebied word. Aggressie en skok is eie aan die aard van die groteske en derhalwe in dié opsig 'n onderskeidende element. Ten opsigte van die elemente van oordrywing, verrassing, konflik en die samevoeging van onversoenbaarhede deel dit egter in die kenmerkende eienskappe van verskeie modi binne die kader van humor.

Onder die moderne beoefenaars van die groteske is daar outeurs soos Kafka, Beckett, Genet en Ionesco (vgl. die Teater van die Absurde). In Afrikaans vind ons dit by onder andere Jan Rabie in sy *Een-en-twintig*, 1956, (vgl. "Drie kaalkoppe eet tesame") en Etienne Leroux - die voorstelling van die reus Adam Kadmon Silberstein in *Een vir Azazel*, (1964) en Juliana Doepels in *Die mugu* (1959). Die verhale met groteske elemente wat in hierdie studie bespreek word, is: "Neelsie en Vroutjie veg 'n duel" (C.J. Langenhoven 1931a), "die boenk" (Breyten Breytenbach 1964), "Slap grensdrade" (Etienne van Heerden 1983), "Doodgewoon" (Nataniël 1993), "Die hommelby" (Paul Bosman 1998), "Footloose Venter en die pienk skaap" (Pieter Pieterse 2001) en "Tydelike permit" (Jeanne Goosen 2001).

### 3.8.10 Die absurde

Oorspronklik het die woord *absurd* in die klassieke kultuur gedien as 'n negatiewe verwysing na die onversoenbaarheid van godsdienstige konvensies en politieke misdrywe deur die menslike verstand. Teen die middel van die negentiende eeu het dit 'n betekenisverruiming ondergaan en het 'n skrywer soos Baudelaire daarop aangedring dat die kunstenaar die reg het om sy eie dieper wêreld te skep, vry van enige logika, vol verbeeldingskrag en met 'n eie, unieke waarheid (Haffter, in Cloete 1992:1). In die tweede helfte van die twintigste eeu het die begrip nuwe betekenis gekry as 'n wysgerige term en is dit verbind met 'n groep eietydse toneelskrywers.

Onder invloed van die Deense wysgeer Kierkegaard, het die Franse eksistensialiste soos Albert Camus, Jean-Paul Sartre en André Malraux die mens in 'n vreemde,



onverstaanbare wêreld geplaas. Die opvatting dat die menslike bestaan sinloos en dus absurd is, beïnvloed vervolgens die temas van veral die sogenaamde absurde dramas. Hierdie pessimistiese lewensbeskouing kan soos volg saamgevat word: die lewe is sinloos en sonder 'n bepaalde waardesisteem; die mens se lewe is doelloos omdat daar nie geloof in God se voorsienigheid bestaan nie; die mens se herkoms en sy bestemming is vir hom onbekend; sy lewe bestaan uit 'n siklus van sinlose handeling; daar gebeur nooit iets wat die sinlose bestel verander nie; die mens is blootgestel aan 'n doellose gewag; al die ontnugtering skep 'n vrees vir mense, dinge en selfs die lewe; die mens word vasgegryp deur 'n metafisiese angs; die dood is onafwendbaar en beklemtoon die nietigheid van alles; daar bestaan geen samehorigheidsgevoel tussen mense nie, hulle kan nie onderling kommunikeer nie, hulle is intens eensaam en onseker van hul identiteit (vgl. Conradie, in Cloete 1992:2).

Hierdie lewensbeskouing is in die tweede helfte van die twintigste eeu deur 'n tiental avant-garde-dramaturge in Europa op 'n radikale wyse in konkrete verhoogaksies vasgelê. Sommige van die tradisionele dramabestanddele soos karakter, intrige en oplossing is prysgegee en in die plek daarvan het skrywers soos Ionesco die ongewone hantering van alledaagse gebeure, die prysgawe van aanvaarde teenstellings en die weergawe van die onderdrukkingsprosesse geplaas. Tegnieke soos proliferasie en inkrimping is gebruik; die struktuur van die stukke is sonder tydsverloop ingerig, sonder kousale verband tussen verskillende episodes. Die taal is doelbewus ontoereikend, dubbelsinnig en verwarrend om 'n gebrek aan kommunikasie uit te druk. In die dialoog is daar geen redelikheid of logika nie en meganiese herhaling kom voor. Raaisels bly onopgelos, daar is min of geen progressie nie, karakters is vaag en meestal net tipes, maar tog dikwels liggaamlik swak en verstandelik onbedeeld (vgl. Conradie, in Cloete 1992:2-3).

Dit is dikwels moeilik, en ook onnodig, om die grense tussen die groteske en die absurde te bepaal. Sommige van die toneeltekste van Beckett, Ionesco, Adamov, Genet en Pinter wat eintlik as produkte van die absurde teater bekend staan, sou eweneens as grotesk geklassifiseer kon word. Waar die groteske egter teruggevoer kan word tot 'n bepaalde formele patroon, is daar geen sodanige patroon of strukturele kenmerke eie aan die



absurde nie. Die absurde kan slegs geken word as inhoud, 'n kwaliteit, 'n gevoel of atmosfeer, 'n houding of 'n uitsig op die wêreld. Die absurde word onder meer geopenbaar deur ironie, wysgerige beredenering of deur die groteske self.

In die jare sestig van die vorige eeu (die twintigste) het die absurde beweging geleidelik momentum verloor en as 't ware self doodgebloei. In Afrikaans het André P. Brink, Chris Barnard, George Louw en Hennie Aucamp die genre beoefen. Conradie (in Cloete:1992:3) beskou die afbreek van die realistiese tradisie as die blywende invloed van die beweging op die ontwikkeling van die moderne drama.

Die kardinale vraag is nou: bestaan daar enige regverdiging om die absurde onder die sambreelterm *humor* te klassifiseer? Die gemeenskaplike kenmerk van alle humormodi is die outeurs se vermoë om met behulp daarvan 'n vreugdevolle reaksie van genoegdoening uit te lok. Daarby loop die onversoenbaarheidsbeginsel en grensoorskrydende soos 'n goue draad dwarsdeur die meeste verwante modi. Kan met reg gesê word dat die absurde as strategie gebruik kan word om die genoemde reaksie by die ontvanger te ontlok? Omdat die absurde vir baie ontvangers ver verwyder is van hul eie konteks, kan die absurde lewensfilosofie in tekste egter myns insiens wel 'n afstand skep wat aanleiding daartoe kan gee dat die absurde as grensoorskrydend en 'n uiterste ervaar word, met klugtige of humoristiese trekke.

Die onversoenbaarheidsbeginsel wat met humor geassosieer word, kan absurde stellings in 'n nuwe perspektief plaas. Die belangrikste onversoenbaarheid is geleë in die mens se onaanpasbaarheid by en die onaanvaarbaarheid van sy *Umwelt*. Hierdie onversoenbaarheid word tot sulke belaglike uiterstes gedryf dat die mens se tragiese lot ook komies kan aandoen. Die verbinding tussen die tragiese en die komiese is juis een van die sterkste affektiewe reaksies binne die kader van die humorbeleving (Merchant 1975:47).

Elemente van die absurde kan nagespeur word in verhale soos "La promenade en chien" (Rabie 1956), "die boenk" (Breytenbach 1964), "Gramadoelakantien" (Barnard 1972),



"Die koninkryk van die komper" (Brink 1981), "Slap grensdrade" (Van Heerden 1983), "My pa" (Odendaal 1991), "Die hommelby" (Bosman 1998), "Die beskermengel" (Belcher), "Footloose Venter en die pienk skaap" (Pieterse 2001) en "Tydelike permit" (Goosen 2001).

### 3.8.11 Swart humor

*Swart humor* is 'n vaag omskrewe term, moeilik klassifiseerbaar binne die genres en modi. As 'n literêre instrument geniet dit weinig ondersteuning onder moderne skrywers. In dié verband sê Schulz (1979:14): "Black humor is a movement without unity, a group of guerrillas who huddle around the same campfire only because they know that they are in Indian territory". Met die uitsondering van enkele Europese skrywers, was die gebruik van swart humor beperk tot die Amerikaanse literatuur van die jare sestig. Daar het dit uiting gegee aan die skrywers se behepthed met pluralisme, konformiteit en 'n weifelagtige waardesisteem.

As deelgenote van 'n losse literêre beweging slaag die beoefenaars van swart humor volgens teoretici nie daarin om 'n duidelike, definieerbare stempel af te druk nie. Schulz (1979:15) som die situasie soos volg op: "as a term black humor *is* vague. It fails to distinguish among the genres. It fails to differentiate the contemporary movement from the many past instances of similar literary reactions to human experience. It fails to focus the means (plot, character, thought, and diction) and the end (effect on reader: laughter, tears, etc.) of literary expression".

By gebrek aan 'n behoorlike formule of definisie dui Bruce Friedman (1965:xi) aan dat swart humor sy wortels het in die mens se begeerte om vermommings te verwyder en om gedagtes te ondersoek wat ander mense normaalweg nie nodig vind om te bepeins nie. Robert Scholes (1967:35) het swart humor weer gekoppel aan die herhaalde intellektuele reaksies van kunstenaars op die beperkinge van realisme. Pretorius (in Cloete 1992:171))



haal *Literary Criticism: A Glossary of Major Terms* (1978:185) aan in 'n poging om swart humor binne die kader van die sogenaamde "absurde literatuur" te akkommodeer:

the exploitation for comic purposes of events and situations which would normally be regarded with horror, revulsion or pity (...) The situations in which (Beckett's) characters find themselves may be painful, even hopeless; time and again, however, he makes us laugh grimly with them as they reveal the macabre or grotesque side of their fellow sufferers.

Cuddon (1982:83) verwys weer na swart humor as "a kind of sour despair: we can't do anything so we may as well laugh. The wit is mordant and the humour sardonic".

Sowel die eksistensialisme as swart humor postuleer volgens Schulz (1979) 'n wêreld ontdaan van intrinsieke waardes, met 'n gevolglike spanning tussen individu en die heelal. Terwyl die eksistensialisme sake soos dogma en sosiale orde verwerp, word die geloof behou in die waardigheid van die individu en sy vermoë om orde te skep. Die beoefenaars van swart humor vind dit lagwekkend dat die mens geneig is om hersenskimme te konseptualiseer en dit dan te aanvaar as onweerlegbare absolutes.

Die gebruik van swart humor toon 'n doelgerigte wegbeweeg van die tradisionele komedie en satire, wat gerig is op 'n versoening tussen individu en samelewing en die bevryding van albei uit knellende bande, of die sege van goed oor kwaad. Swart humor kom nie na vore by die bevryding van die self of sosiale versoening nie. Dit verdoem die mens eerder tot 'n sterwende wêreld. Die mens ontsnap nooit uit 'n onsekere milieu na 'n lushof van vreugde en verwagting nie. Vir die beoefenaar van swart humor is lewe die beskrywing van 'n sinnelose reis met die dood as die enigste ware bestemming. Hy is nie begaan oor wat hy omtrent die lewe moet doen nie, maar oor hoe om daarmee saam te leef. Hoewel hy die beswymings en histories van die gemeenskap uitdaag, dring hy die mens nie om 'n keuse te maak nie. Hy soek eerder 'n komiese perspektief op sowel die tragiese feitelike as die moralistiese sekerheid. Die gevolg is 'n onoortuigende, onbesliste voorstelling van die lewe (Schulz 1979:18-19).



Dit is interessant dat Steyn (1992:134-136) in haar bespreking van Etienne Leroux se *Een vir Azazel* (1964) swart humor sonder meer gelykstel met karikaturisering en veral die groteske. Dit is 'n verdere bewys daarvan dat swart humor moeilik definieerbaar is en dat modi en genres binne die kader van humor mekaar oorvleuel en sinvol aanvul tot voordeel van die humorbelewing.

Breyten Breytenbach se kortkortverhaal "Kortverhaal" (1983) uit *Mouir* is 'n voorbeeld van 'n bekende Afrikaanse teks waarin die skrywer van swart humor gebruik maak. Met enkele trekke teken hy die absurd-voorspelbare, doodgewone lewensloop van Lukas Percy Vermoken in die vorm van 'n geykte, maar tog omvattender as die gewone doodsberig. Die slotsom is dat 'n menselewe tog maar net een vervelige cliché is. Uitgaande van *Literary Criticism: A Glossary of Major terms* (1978:185) se definisie hierbo, sou Zirk van den Berg se "Eendag dag ek ek sien bloed" uit *Ekstra dun vir meer* (1989) ook as 'n voorbeeld van swart humor beskou kon word.

### 3.9 Interaksie tussen die onderskeie humormodi

Soos genoem in die inleiding tot hierdie afdeling oor verwante begrippe wat onder die sambreelterm *humor* aangetref word, en soos telkens aan bod gekom het in die uiteensetting van die begrippe, bestaan daar soveel gemeenskaplikhede en grys gebiede tussen die onderskeie modi, dat dit nie alleen onmoontlik raak om 'n dogmatiese onderskeid te maak nie, maar ook sinloos. Pogings tot 'n strakke begrensing tussen die verskillende modi sou eerder kunsmatig en beperkend wees, aangesien die samespel tussen verwante vorme, die wyse waarop hulle mekaar aanvul en ondersteun, juis groot winste kan oplewer in die skep van humor in tekste. Dit word vervolgens verder beredeneer, onder meer aan die hand van relevante uitsprake deur teoretici. Dit is opvallend dat die eienskappe van humormodi dikwels juis onderskei word deur die verskillende verskyningsvorme met mekaar te vergelyk en te kontrasteer.



Parodie is, saam met die monoloog en die dramatiese (verhalende) vorm, byvoorbeeld een van die drie hoofvorme van satire. Geestigheid, saam met die hiperbool, paradoks en woordspeling, is weer een van ironie se belangrikste aanwendingstrategieë. Op sy beurt skakel geestigheid ten nouste met spel, ironie en paradoks. Die komiese is selde sonder ironiese satire, terwyl selfs goedaardige humor selde sonder 'n element van kritiese ironie is. Die komiese help om die ontvanger se persepsie van die tragiese in perspektief te stel sodat die komiese daarvan duidelik word (Pretorius, in Cloete 1992:465).

Dit is soms moeilik om komiese aspekte binne tekste te onderskei van groteske, absurde, ironiese of geestige eienskappe. Alle vorme van die burleske, byvoorbeeld parodie, travestie en karikatuur, word as komiese kuns beskou (vgl. Pretorius, in Cloete 1992:50). Hoewel minder subtiel, toon die burleske ook 'n sterk ooreenkoms met parodie. Ironie is weer een van die belangrikste retoriese strategieë van parodie. Die oogmerk van travestie is om 'n komiese en satiriese effek te bereik. Dit het 'n sterk ooreenkoms met parodie, hoewel ook minder subtiel. Die groteske hou verband met die komiese en sluit ook aan by die burleske (vgl. Kayser 1963:23).

Ook die grense tussen die groteske en absurde is moeilik bepaalbaar. Die belangrikste verskil is dat die groteske as strategie benut word binne 'n patroon of struktuur, terwyl die absurde slegs 'n kwaliteit, houding, gevoel of atmosfeer beliggaam. Die groteske het verder 'n sterk band met die makabere, maar is volgens Thomson (1972:50) van "'n hoër orde" vanweë sy gebalanseerde spanning tussen teenoorstaandes. Die groteske staan daarby na aan die karikaturale, met dié verskil dat laasgenoemde strategie, tot die abnormale oordryf, met 'n duidelik waarneembare intensie gebruik word en meestal gerig is op 'n ongekompliseerde tipe reaksie. By die groteske is die ontvanger se reaksie meermale verdeeld en gekompliseerd (Thomson 1972:38).

Parodie wat tot die uiterste gedryf word, kan oorgaan in die groteske en só die konvensionele oogmerk van die parodie verduister. Groteske elemente word dikwels in



parodie aangewend, veral om blote aggressie te beklemtoon. Parodie kan ook 'n nuttige hulpmiddel wees om groteske effekte te verkry (Thomson 1972:41).

Thomson (1972:42) wys op die interafhanklikheid tussen die groteske en satire. Die benutting van albei het gewoonlik 'n reaksie van bespotting en veragting ten doel. Groteske elemente word egter meestal nie gebruik om voor te lig oor reg en verkeerd, positief en negatief nie. Satire lok weer dikwels nie slegs die lag by die ontvanger uit nie, maar ook woede en afkeur. Die groteske, daarenteen, sal bespotlikheid en boosheid gewoonlik geïntegreerd aanbied.

Ironie en die groteske is volgens Steyn (1992:134) as strategieë goed kombineerbaar. Waar ironie 'n intellektuele spel van die sender impliseer, gaan die groteske egter gepaard met 'n groter emosionele lading. Ironie steun op die intellektuele oplosbaarheid van die problematiek rondom verhoudings en situasies, terwyl die groteske die onoplosbaarheid van onversoenbaarhede illustreer. Die groteske lei dus tot oordrewe satiriese effekte. Daarby kom groteske elemente voor in parodie, satire, die burleske, swart humor en die absurde. Met betrekking tot die absurde, speel ironie ook 'n rol, deurdat die ontvanger dikwels meer van die situasie af weet as die karakter. Swart humor kan weer in verband gebring word met die absurde, en moontlik ook met karikatuur en die groteske.

Die gebruik van humor, satire, ironie, geestigheid, komedie, parodie en karikatuur steun vir effek in 'n hoë mate op die menslike intellek. Nogtans moet kennis geneem word van bepaalde graadverskille met betrekking tot óf die effek op die ontvanger óf dit wat deur die keuse van strategieë deur die sender beoog word. By ironie is daar byvoorbeeld 'n verhulde betekenis, terwyl geestigheid gekenmerk word deur woordvernuf en uitdrukkingsvermoë. Die sogenaamde *retoriese/verbale ironie* (teenoor *situasionele ironie*, vgl. Pretorius, in Cloete 1992:191) word ook gekenmerk deur dubbelsinnigheid van uitdrukking,

Verder noodsaak die aanwendingstegnieke hiervan kognitiewe prosesse by sowel sender as ontvanger, deur die gebruik van die hiperbool, litotes, antifrase, paradoks,



woordspeling en geestigheid. Die satirikus maak ook gebruik van sarkasme, ironie, sinisme, paradoks, antitese, parodie, antiklimaks, verdraaiing, karikaturisering en die burleske, wat die intellek van ontvangers inspan om verhoudinge in te sien, insig te verwerf en perspektief te verkry.

Satire is weer onderskeibaar deur die knap ontginning en ordening van die materiaal, kundige hantering van die tegniese middele en die verrassende, oorspronklike perspektief op die bekende. Nie net *wat* gesê word nie, maar veral *hoe* dit gesê word, is van belang. In die geval van satire is dit noodsaaklik dat skrywer en ontvanger dieselfde norme en waardes moet deel. Ter wille van herkenbaarheid is gedeelde agtergrondskennis en 'n gemeenskaplike kultuurbesit (skrywer/ontvanger) die ideaal by parodie en karikatuur. Deur die gebruik van parodie word 'n kultureel-gesofistikeerde omgewing vir sowel skrywer as ontvanger geïmpliseer.

'n Opvallende gemeenskaplike kenmerk van verskeie modi is die wesentlike bipolêre aard daarvan. Die gebruik van satire en komedie lê dikwels die diskrepansie tussen ideaal en werklikheid bloot; ironie dui op die kontras tussen skyn en werklikheid, verwagting en gebeure; die burleske en travestie beklemtoon die teenstrydigheid tussen vorm en inhoud, karikatuur staan weer in skerp kontras met die bekende norme en die groteske bewerkstellig meermale 'n komiese verwarring tussen realiteit en irrealiteit. Ook die spanning tussen goedaardige en minder 'onskuldige' vorme van humor is hier van belang.

Goedaardige humor kan as strategie uitgeken word aan die mildheid van hierdie humorbelewings by die leser. Modi soos ironie wil daarteenoor dikwels juis verskuilde elemente van byvoorbeeld onskuld of onkunde uitlig, wat kan lei tot groter objektiwiteit binne die teks. Dit is wat Malherbe (1953:18) *ironiese humor* noem en wat volgens hom voortspruit uit 'n "humoristiese lewenshouding". Satire word ook in twee grondtipes aangetref: die milde en die wrokkige. Satire en goedaardige humor word albei gekenmerk deur 'n vermenging van die komiese en die erns in een vertelhouding. Satire het egter 'n snykant van veroordeling, terwyl goedaardige humor meer die lag met liefde openbaar. Albei strategieë wil egter die teenstrydighede van die lewe ontbloot, maar, waar



goedaardige humor tot 'n verlossing en versoening kan lei, dryf satire die onversoenbaarheid eerder op die spits. Die mens word voor die keuse gestel om die dreigende werklikheid te beveg of ten gronde te gaan. Wat mildheid betref, kom die Horatius-tipe satire (vgl. Pretorius, in Cloete 1992:465) die naaste aan goedaardige humor (sien ook afdeling 3.8.2).

Komedie en goedaardige humor deel volgens Conradie (in Cloete 1992:225) verskeie elemente soos gemoedelikheid, die lagwekkende, die uitwys van disharmonieë, teenstrydighede, onvolkomenhede en teenstellings. Die verskil lê egter in die milde aard van die goedaardige humor, teenoor komedie wat dikwels gekenmerk word deur 'n gebrek aan gevoel en 'n ambivalensie ten opsigte van morele oorwegings.

Geestigheid as strategie lei soms weer tot 'n onsimpatieke ondertoon, die burleske tot 'n skyn van belaglikheid en bespotlikheid, terwyl parodie speels of verkleinerend, sowel konstruktief as dekonstruktief kan wees. Die gebruik van travestie, wat sterk ooreenkom met parodie, kan tot ligsinnige, groteske en absurde resultate lei en is selfs nog minder subtiel as parodie. Die oordrewe effekte van die karikaturale is spottend en hekelend, maar selfs weersinwekkend as dit oorbeklemtoon word. Die groteske is 'n aggressiewe instrument wat verband hou met die skrikwekkende en die oogmerk het om te skok.

Uit die voorafgaande kan afgelei word dat die goedaardige humor as strategie teoreties 'n klein terrein van die totale humorbeleving uitmaak. Nogtans moet dit saam met satire, ironie en die komiese as 'n belangrike modus binne die kader van die vernuftsprosa beoordeel word.

Dieselfde tipe effekte word meermale nagestreef: Om humor doeltreffend te bewerkstellig, benut skrywers in hulle gebruik van die humormodi byvoorbeeld dikwels die onverwagte, die verrassende. Dit is van toepassing op bykans al die vorme van humor, soos die goedaardige humor, satire, ironie, geestigheid, komedie, travestie en die groteske. Bepaalde verwagtinge word in die gemoed van die ontvanger geskep. Hierdie verwagtinge is gebaseer op die normale, voorsiene verloop van sake in 'n situasie



waarvan die ontvanger redelikerwys op grond van gedeelde ervarings kennis behoort te dra. Die gedagtes van die leser word doelbewus in 'n bepaalde rigting gelei, maar eensklaps word 'n onverwagte wending ingevoer wat die verwagting frustreer deurdat dit onopgelos bly of selfs vernietig word deur die skepping van 'n nuwe situasie. Hiervan sê Malherbe (1932:44) dat die komiese in sommige gevalle "die logiese orde van die intellek (...) verkleineer" en "in ander moet die sedelike orde van die karakter dit ontgeld".

Wanneer die verrassing en die slot saamval, vind 'n openbaring (die sogenaamde *epifanie*) dikwels plaas in kortverhale - iets wat perspektief verleen en relativeer. Vergelyk onder meer Henriette Grové se "Die draer" (1962:24), J. van Melle se "Die joiner" (1982:20) en "Oom Karel neem sy geweer saam" (1982:56), asook Jan Spies se "Geleerde domheid" (1987:64) en Ferdinand Deist se "Die burremeestersvrou" (1989:7).

Een van die belangrikste gemeenskaplike kenmerke van die onderskeie modi wat hier bespreek word, is oordrywing en grensoorskryding, hetsy deur gebruikmaking van die hiperbool, vergroting, oorbeklemtoning, verkleining, verdraaiing of verwringing. Navorsers verwys (sover ek dit kon naspur) nie spesifiek na oordrywing as 'n kenmerk van die goedaardige humor nie, maar hierdie strategie word nogtans redelik dikwels in humoristiese Afrikaanse kortverhale aangetref. Die goedaardige humor beklemtoon in dié vorm die ongerymdheid, onversoenbaarheid, asook kontras tussen ideaal en werklikheid, al word dit nie blatant tot uiterstes gedryf nie. Dit wissel van 'n matige beklemtoning tot 'n oorbeklemtoning van bepaalde fasette en neem dikwels die vorm aan van herhaling.

'n Goeie voorbeeld hiervan (naas van die kortverhale wat in die volgende afdeling uitvoerig bespreek word), is Jan Spies se "Poort deur die koue" (1984a:1) Twee uiteenlopende individue met uiteenlopende opdragte onderneem hul epiiese nagtelike perderit van Keimoes na Kenhardt. Sersant Jôn timer Louw, dienaar van die gereg, moet 'n moord gaan ondersoek, terwyl Pater Hoeflies, "dienaar van die geregtigheid", die vermoorde moet gaan begrawe. Die rit vind plaas op 'n bitter koue winterdag. Die toenadering begin deur die gesamentlike stryd teen die koue. Eers haal die sersant sy



botteltjie brandewyn uit en hy en die pater neem elk 'n paar slukke. Die aksie herhaal hom telkens tot die eerste bottel leeg is en weggegooi moet word. Dan herhaal die hele prosedure hom met die bottel van die pater. Die gevoel van eenheid by die twee karakters begin groei as hulle later saam stilhou en bene rek. Hulle gesprekke raak geleidelik meer eenselwig en herhalend. Wat die een sê, word eenvoudig woordeliks deur die ander herhaal as vorm van beaming. Die konsekwensie van die herhalings is dat die twee uiteenlopende karakters so naby aan mekaar beweeg dat hulle later nie net sielsgenote raak nie, maar intieme vriende wat mekaar as "Jônie" en "Pappie" aanspreek as hulle die volgende môre luidrugtig-geselsend Kenhardt binnery. Oordrewe herhaling is dus een van die strategieë wat Jan Spies aanwend om 'n humoristiese effek deur middel van sy taalaanwending te verkry.

Oordrywing as strategie is binne die kader van die goedaardige humor ook kenmerkend van die liegstorie. "Die wondergat" (1997:77) deur Jan Spies kan dien as 'n voorbeeld van so 'n Baron von Münchhausen-tipe teks waarin die gebruik van herhaling (van beide woorde en handeling) die oordrywing intensiveer. Oom Hennerik vertel met smaak die ongelooflikste stories oor homself as krygsman in Noord-Afrika en waterwyser sonder weerga. Feitlik roetinegewys onderbreek hy sy eie relaas met: "Vra virrie vrou - daar sit sy". Tan' Fredericka beaam telkens, hoewel dit duidelik is dat sy onmoontlik 'n getuie of ooggetuie kon gewees het. Die onwaarheid sneeubal dan tot 'n punt waar die gat met die wonderlike sterk water uit erkenning na die tante vernoem word. Maar dan word meewarig toegegee dat die huismense dit maar die Fredericka van Wyk-bron noem. Die hele verhaal is een groot liegstorie en die gefabriseerde, aangedikte relaas kom neer op 'n verwringing van die waarheid en 'n oordrywing van die verloop van gebeure. Op dieselfde wyse was die komiese van die bekende radioreeks wat destyds uitgesaai is, "Oom Kaspas en Nefie" deur T.O. Honiball, geleë in die totale oordrywing en verwringing van die waarheid. Uit laasgenoemde voorbeeld blyk weer dat die dun en onseker grense tussen modi maklik oorskry word, want die Honiball-reeks oorskry deur karikaturisering die grense van goedaardige humor. Oordrywing is nie net kenmerkend van strategieë soos die goedaardige humor en die komiese nie, maar speel ook 'n belangrike rol by die verkryging van burleske, karikaturale en groteske effekte.



Wanneer die fantasie in so 'n mate oorheers dat die grense van die waarskynlikheid willens en wetens oorskry word, kan dit die verhaal in die rigting van die komiese stuur, met elemente van die gemoedelike, die klugtige en die karikaturale. Klugtigheid is weer selde sonder skakels met ironie en satire. Dit is dikwels ook moeilik om die komiese te onderskei van die groteske, die absurde, die geestige en die klugtige. Abraham H. de Vries se "Kowie Brön van Montagu" (1994:25) is 'n goeie voorbeeld van 'n blatante liegstorie wat as gevolg van oordrywing oorhel na die satire. Daar word gespot met die tipiese gebruike in die destydse boerehuise van die Oudam op Montagu en die aanvaarding daarvan dat al die gemeensamhede van die Suid-Afrikaanse plattelandse leefwyse ook deel moet uitmaak van die koninklike hofhouding in Londen. In hierdie geval word die fiktiewe egter daardeur geregverdig dat 'n droom vertel word. Drome hou juis die potensiaal in dat 'n fantasiewêreld daardeur geskep word. Hier het die effek veral te doen met die vervreemding van die normale, boerse deur die plasing van vertroude elemente binne 'n ander, vreemde milieu/konteks. Die doelbewuste vermenging van disparate kontekste bring humor te weeg op grond van onvanpastheid en grensoorskryding. Dieselfde strategie word benut in Jeanne Goosen se kortverhaal "Tydelike permit", wat later bespreek word.

Die twaalf bespreekte modi is getoets aan die drie humorteorieë, te wete die onversoenbaarheidsteorie, die meerderwaardigheidsteorie en die verligtingsteorie (vgl. afdeling 3.7). (Goedaardige) humor, satire, ironie, geestigheid, komedie, die burlesk, parodie, travestie, en karikatuur beantwoord grotendeels aan die verwagtinge gestel in genoemde teorieë. Die onversoenbaarheidsbeginsel loop ook regdeur die modi grotesk, absurd en swart humor. Vraagtekens ontstaan egter by die oorblywende twee teorieë ten opsigte van die laasgenoemde drie modi. Daar kan geredeneer word dat die meerderwaardigheidsbeginsel in die geval van die groteske, absurde en swart humor wel van toepassing kan wees as die ontvanger die nodige afstand kan vind tussen sy eie kennis en ervaring van die lewe en die ontwrigtende, pessimistiese, sinlose lewensbeskouing wat deur die teks voorgehou word. Die ontvanger moet dus 'n keuse maak wat hom verhef bo die situasie van die teks.



Ook die verligtingsbeginsel kan van toepassing wees op die groteske, absurde en swart humor, op voorwaarde dat 'n lagreaksie (van watter aard ook al) by die ontvanger ontlok word, eerder as 'n reaksie op die vreesaanjaende, wat die ontvanger met afgryse vervul. Die reaksie mag egter ook positief wees indien byvoorbeeld demoniese kragte verdryf en besweer word. Die klassieke uitwerking van die groteske op die leser is 'n gelyktydige ervaring van vermaaklikheid en walging. Brokkies van die komiese dien dan om die leser se gevoeligheid vir die grusame te verhoog. In die geval van die absurde word 'n afstand tussen die leser en die teks geskep en die klugtigheid dien dan om die mens se futiele bestaan te relativeer. Na my mening lei die gebruik van swart humor nie tot verligting nie, aangesien die leser nie gedwing word om 'n keuse te maak nie. Daar word volstaan met slegs 'n komiese blik op die realiteit en die moraliteit.

\*

\*

\*

Wanneer daar besin word oor die sogenaamde humoristiese skrywers van die Afrikaanse kortverhaal, kom name soos die volgende betreklik spontaan na vore: J.J. van Melle, C.J. Langenhoven, Abraham H. de Vries, A.A.J. van Niekerk, P.H. Nortje, André P. Brink, Jan Spies, P.G. du Plessis, Madeleine van Biljon en Ferdinand Deist. As daar egter gedink word aan Afrikaanse humoristiese tekste in die wydste sin van die woord, is daar nie net *skrywers* wat vermelding verdien nie, maar ook *verhoogkunstenaars* soos Pieter-Dirk Uys, Tolla van der Merwe, Casper de Vries, Willie Esterhuizen en Nataniël. Sommige van hierdie tekste is beskikbaar, hetsy in geskrewe vorm, as videomateriaal of op CD. Die omvang van die terrein en die feit dat dit, in teenstelling met die geskrewe kort prosatekste, 'n andersoortige genre verteenwoordig, was egter deurslaggewend in die besluit om die verhoog- en ander tipe tekste nie vir die doel van hierdie studie na te vors nie.



#### 4. Gevolgtrekking

*Humor undiluted is the most depressing of all phenomena.*

*Humor must have its background of seriousness.*

*Without this contrast there comes none of that  
incongruity which is the mainspring of laughter.*

- Max Beerbohm.

Die teoretici se uiteensetting van die interaksie wat moontlik is tussen die onderskeie modi dwing die ondersoeker om krities te kyk na die posisie ten opsigte van die retorika en die kommunikasiesituasie wat hier aan die orde kom. Omstreeks vyf eeue voor Christus het retorici soos Plato en Aristoteles, later Cicero en Quintilianus, reeds (soos in die historiese oorsig genoem) binne die retorika aandag bestee aan aspekte van humor. Veral Cicero het (vgl. Leeman & Braet 1987:22) heelwat aandag aan humor as retoriese strategie bestee en Quintilianus aan die welsprekendheidsonderdeel of *elocutio* in die algemeen. Geleidelik het die klem egter verskuif totdat kategorisering van die onderdele van die *elocutio* as hoofsaak beskou is binne die retorika. Peacham het byvoorbeeld in 1577 (vgl. Dixon 1977:35) meer as 200 soorte stylfigure onderskei. In die proses is strategieë wat senders gebruik, soos humor, ironie, satire, ens. in toenemende mate as onafhanklike entiteite bespreek, sonder om rekenskap te gee van hulle funksie binne die kommunikasiesituasie. Dit het gelei tot onder meer personifiërende omskrywings soos: "Satire beoog...". Hierdie formulering maak van die onderskeie modi selfstandige fenomene met 'n eie lewe, wat na my mening 'n mistasting is. Humor (met sy onderskeie verskyningsvorme) het nie as sodanig 'n selfstandige bestaan nie. Dit kan nooit los gesien word van menslike kommunikasie nie, omdat dit altyd gekoppel kan word aan 'n *sender* of *spreker*, wat dit as 'n *strategie* gebruik binne-in 'n *teks* (hetsy mondeling of skriftelik) met die doelstelling om 'n sekere affektiewe *effek* (dié van humorbeleding) by 'n *ontvanger* te bereik. Hierby is veral uitgegaan van die uiteensetting van die kommunikasiesituasie wat Jakobson (1960:350-) gee (vgl. ook Van Zyl 1995:61; sien afdeling B, 2.1).



Voorheen is dikwels ook geprobeer om alle gevoelsgevaarwordinge en ervarings wat dié strategieë oproep, te beskryf – iets wat by sommige ondersoekers aanleiding gee tot nogal subjektiewe uitsprake, waaraan dan 'n algemene geldigheid verleen word as sou alle lesers dieselfde reaksie op tekste toon. Hierdie neiging is in die latere twintigste eeu in 'n mate daardeur versterk dat die outeur in die literatuurwetenskap "dood" verklaar is (sien Barthes 1977:142-145). Dit gaan hierby nie om die manier waarop ouer literatore soos Malherbe (1932:65) klem gelê het op die humoristiese *skrywer* se lewenservaring en lewensbeskoulike insigte nie. Sedert die afgelope aantal dekades lok die rol van die skrywer (op 'n ander wyse as voorheen – sien Van Zyl 1996:65-73) en die konteks (Van Zyl 1995:63-65) in toenemende mate belangstelling uit. Dit word dus by die teksontleding in die volgende afdeling van hierdie studie as noodsaaklik geag om ook 'n beeld te konstrueer van die *konteks* (histories, sosiaal, polities, ekonomies, godsdienstig, kultureel of etnies) van waaruit sowel die *sender* (*skrywer*) as die kontemporêre *ontvanger* gestalte gee aan hulle onderskeie persepsies in 'n literêre tipe boodskap. Met dié doel word 'n verskeidenheid *kodes* ingespan. Hier moet onder meer kennis geneem word van 'n belangrike uitspraak deur Mintz (1977:17): "Humour as a cultural and historical phenomenon is not merely a matter of content; (...) such elements as form, style, structure, and convention reveal values, beliefs and concerns". In die teksontleding sal 'n ondersoek na styl, struktuur en konvensie derhalwe ook van besondere belang wees. Hoewel nie-verbale handeling en lyftaal ook komies kan wees, word in hierdie studie gefokus op humor as verbale strategie, soos dit na vore kom in Afrikaanse kortverhaalttekste. Humor word vir die doel van hierdie studie dus as teksgebonde beskou. Woord- en literêre vaardigheid is hierby die uitgangspunt, eerder as blote grappe. Die implikasie hiervan is dat daar nie meer soseer gekonsentreer word op die fyner eienskappe wat toegeskryf kan word aan die modi as afsonderlike verskynsels nie, maar eerder aandag gegee word aan die funksies en effekte daarvan binne die kommunikasiesituasie. Die modi word dus opnuut eerder as *strategieë* gesien, wat geselekteer word op grond van 'n sekere gerigtheid by die outeur/sender, naamlik (in dié geval) om 'n humoristiese effek te bereik.



Verskyningsvorme van humor, soos ironie, satire, ens. is egter deur die eeue uitgebreid beskryf. Wat maak die hedendaagse navorser nou hiermee? Daar kan myns insiens aanvaar word, op grond van die ooreenkomste in die tipiese kenmerke wat ondersoekers met verloop van tyd toegeskryf het aan hierdie strategieë, dat daar tog 'n groot mate van *konsensus* bestaan oor die doelstellings wat met outeurs se gebruik van dié strategieë beoog word. Dit is al deeglik gekodeer. Uit die voorafgaande bespreking het duidelik geblyk dat, hoewel die onderskeie modi mettertyd ineengestremel geraak het, eiesoortige kenmerke nogtans aan hulle toegeskryf kan word. Dit maak dus sin om in die eerste plek nie waterdigte kompartemente te probeer skep en te bestendig nie, maar om nogtans 'n teoretiese uitgangspunt te handhaaf ter wille van ingeligte gesprekvoering en teksontleding. Die wins uit die verskeidenheid wat 'n breër humorkonsep omvat, is dat die modi mekaar nie uitsluit nie, maar eerder sinvol aanvul ter wille van groter effek. Elke modus voeg dus 'n unieke, eiesoortige en geregverdigde effek toe binne 'n spesifieke konteks. Net so opvallend as die verskille is telkens die ooreenkomste, oorvleuelings en gemeenskaplikhede, wat kategorisering teenwerk. Andersins wys die verskille wat uitgewys word egter ook op die geskakeerdheid van die humorbeleving. Hierop word spesifiek ingegaan in die teksbesprekings.

Dit is belangrik dat die strategieë nooit as losstaande entiteite gesien word nie. Hulle bly steeds *teksgebonde* en onderhewig aan subjektief-gerigte faktore soos 'n spesifieke sender, 'n spesifieke ontvanger en 'n sosio-politieke konteks, wat enersyds saamhang met die tyd waarin die teks geproduseer is en andersyds met die tyd waarin die teks gelees word. Die milieu waarin humor gebruik word en sy wesenskenmerke, soos geopenbaar in 'n veelheid van tekste in verskillende tale, bied 'n indruk van sy effek en omvang as tegniek en stylinstrument of strategie.

Na aanleiding van hierdie studie het daar groot begrip ontstaan vir navorsers se onwilligheid en onvermoë om 'n geskikte definisie van humor te formuleer. Die historisiteit, omvang en dinamika van die elemente bemoeilik inderdaad 'n presiese beskrywing wat alle aspekte dek.



F.E.J. Malherbe se Amsterdamse dissertasie oor humor in 1924, die uitbreiding daarvan (1932) en die verdere toeligting (1953) was vir 'n tydperk van nagenoeg vyftig jaar rigtinggewend met betrekking tot die studie van humor in Afrikaans. Hy het die toepassing en uitwerking van humor in verband gebring met goedaardigheid, simpatie, verdraagsaamheid en liefde. F.I.J. Van Rensburg (1971:39) onderskei egter fases in die ontwikkeling van humor wat strek van die "boerse" tot die makabere. Hy sien die tipe humor as 'n reaksie op die tyd waarin dit ontstaan. Harry Levin (1972:18) beklemtoon eweneens die verband tussen die tipe humor wat gebruik word en sy ontstaanstyd of ontstaansruimte. Hy vind dat die absurde en groteske (met insluiting van die makabere) die algemeenste humor van die twintigste eeu is. Hierdie uitsprake versterk die bedenkinge teen Malherbe se verheffing van die goedaardige as die hoogste vorm van humor.

In hierdie studie word (met 'n aantal kwalifikasies) voorkeur gegee aan Steyn (1992:93-94) se terreinafbakening van humor as uitgangspunt vir haar ondersoek na die romans van Etienne Leroux, hoewel uiteraard in gedagte gehou word dat, soos in die teoretiese gedeelte van hierdie studie aangedui, tientalle navorsers oor 'n tydperk van tweeduisend jaar geprobeer het om 'n geskikte definisie van humor op te stel en dat al die pogings tydgebonde en derhalwe nie standhoudend was nie. Steyn se definisie moet derhalwe teen dié besondere agtergrond beoordeel word.

Onder *humor* verstaan Steyn: alle vorme van die komiese; alles wat lagwekkend is of probeer om lagwekkend te wees, insluitende die ironiese, satiriese, groteske, absurde humorverskynsels; enige gedrag (of personasie wat sulke handeling uitvoer) wat ongerymd, anachronisties en onvanpas is by dit wat algemeen as die norm aanvaar word, mits sulke gedrag nie vreeswekkend of bloot skokkend is nie. (Wanneer die afwyking nie deur die lagreaksie beheer, afgeweer of gestraf kan word nie, is dit nie meer lagwekkend of humoristies nie.); enige handeling (met insluiting van gedagtes of woorde, of direkte kommentaar deur die outeur) wat repliek lewer op ander handeling, of dit kritiseer of aanval op verbloemde wyse deur 'n komiese of grappige voorstelling, of deur onbenullighede (of skynnonbenullighede), onderstelling, hiperbool, skynnederigheid, ens.;



enige aanduiding van onaanvaarbare toestande in die samelewing op so 'n wyse dat die leser self nog kan kies of hy met die aanval saamstem of nie, sonder om persoonlik benadeel te voel, weens die skertsende inslag van die aanval; alles wat snaaks, grappig, verspot en absurd voorkom, sonder dat daar noodwendig 'n "verhewe" doel (byvoorbeeld die versoening van uiterstes) duidelik blyk uit die belaglikhede.

Steyn (1992:93-94) se uitgebreide omskrywing van *humor* het veral verdienste deurdat dit so inklusief is dat weinig of geen belangrike elemente uitgesluit word nie. Sy sluit byvoorbeeld pertinent, naas die komiese, die ironiese, satiriese, groteske en absurde as humorverskynsels in. Hierby kan ook nog belangrike literêre strategieë soos die parodie, die burleske, travestie en karikaturisering ingesluit word. By dié gebruik van *humor* as 'n oorkoepelende term moet egter liefers duidelik onderskei word tussen die "donkerder" vorme daarvan en goedaardige tipe humor, wat gekenmerk word deur gemoedelikheid, welwillendheid, wellewendheid, simpatie, empatie, meelewing, verdraagsaamheid, vergewensgesindheid en begrip, en vir die effek sterk steun op die affektiewe. Die teksontleedings wat in Afdeling B volg, word volgens hierdie riglyne aangepak.

Naas die voordele wat Steyn se breë definisie inhou, kan besware wel eerstens ingebring word teen haar aanvangsformulering: "alles wat lagwekkend is of probeer om lagwekkend te wees". Uit die voorafgaande navorsingsresultate blyk dit telkens dat die fisiese lag van die mens as uitgangspunt gebruik word om by die verskynsel humor uit te kom. In hierdie proses word lag, soos aangedui, meermale eenvoudig gelykgestel aan humor. Dit is na my mening 'n foutiewe premis. Lag is nie gelyk aan humor nie, maar wel 'n sterk begeleidende element wat kan wissel van 'n bulderende lag tot 'n verfynde vorm van innerlike vreugde en genoegdoening. 'n Vreugdevolle ervaring van 'n situasie of handeling kan lei tot 'n *lagreaksie*. As sodanig bestaan nog 'n sterk band tussen die stimulus en die reaksie. Maar die reaksie is nie die humor nie. Dit is bloot die gevolg van die *inwerking* van die humor, dit wil sê die humorkodes in die teks word sodanig gedekodeer dat dit die *lagreaksie ontlok*. Omdat die geskrewe teks meestal gerig is tot 'n enkele ontvanger op 'n keer en die hoogs intellektuele proses wat *stillees* genoem word van toepassing is, is die lagreaksie eweneens in hierdie geval verfynd in sy manifestering.



Ook aanvegbaar is tweedens haar voorwaarde dat die ongerymde gedrag nie vreeswekkend mag wees nie. Dit sluit die groteske dan per definisie uit, hoewel sy dit noem. Die keuse van die woord "belaglikhede" in die slotsin is derdens minder gelukkig, weens die negatiewe konnotasies van minderwaardigheid en bespotlikheid wat dit inhou (vgl. die *HAT* (1994)).

Humor is 'n *strategiese spel*. Die humoris (sender) is by uitstek 'n speler. Twee van die duidelike oogmerke van spel is: ontspanning en plesier. Wanneer die humoris sy humor bedryf, raak hy as 't ware instigeerder van die spel. Ontspanning en behaaglikheid behoort 'n belangrike deel van die ontvanger se ervaring by humor te wees. Spel impliseer ook vernuf en vaardigheid, wat juis belangrike toerusting van die humoris (sender) is. Omdat die humoris terselfdertyd skepper is van dit wat nie tevore bestaan het nie, of dit wat wel bestaan in 'n nuwe verhouding of perspektief struktureer, is hy ook blootgestel aan die kommentaar van die ontvanger wat op sy beurt sekere impulse ontvang, bepaalde ontdekkings doen en tot 'n gevolgtrekking kom. Die behaaglikheid van die spel (in die meeste gevalle, buiten die 'donkerder' vorme wat tot 'n ander soort genoegdoening lei) skep die konteks waarin humor floreer. Dit is daarop gerig om die ontvanger ook in 'n bepaalde gemoedstemming van ontspanning en plesier te laat. Dit is uiteraard onkontroleerbaar of dit inderwaarheid dié effek op die leser het, tensy empiriese toetse onderneem word, maar die humoristiese kodes (wat die intensie of gerigtheid van die sender onderskryf) is wel in 'n teks herkenbaar.

Humor is *kreatief* en maak aanspraak op *divergente denkpatrone* by sowel sender as ontvanger. Humor gaan verder as die praktiese of artistieke skeppende vermoë. Dit is by uitstek die vermoë om nuut te dink, nuwe konsepte, nuwe insigte en nuwe dimensies te skep. Humor is dikwels die uitvloeisel van 'n sterk intellektuele aktiwiteit, hoewel dit nie sonder meer as die kernelement bestempel kan word nie. Die volgende tipe kommunikasieproses wat met humor saamhang, het egter beslis sterk intellektuele keerkante: Ongerymdhede, onversoenbaarhede en teenstellings word deur die humoris (skrywer) ingesien; hierdie insigte word vervolgens in verbale uitinge gekodeer; 'n band



word bewustelik gesmee tussen die humoristiese en 'n bepaalde waardeoordeel wat uiteindelik inwerk op die ontvanger; uit 'n lewensituasie word dimensies opgebou wat kan lei tot 'n (her)waardering of 'n nuwe siening van die ooglopende of stereotiepe vertolking van die oorspronklike situasie.

Humor is *bevrydend* in die sin dat dit veral deur nuwe insigte ontvangers kan losmaak van stereotipes, rigiede tradisies, gebruike, vooroordele en kategorisering. 'n Belangrike oogmerk met humor as strategie is om perspektief te gee en te relativeer. Dit sluit aan by Bakhtin (1984) se gedagte dat die heersende monologiese diskoers wat hom voordoen as universeel en natuurlik gehistorieseer en gerelativeer word (vgl. Viljoen 1993:316). Deur die aanwending van humor kan verbande gelê en groter diepte en insig verkry word in menslike lotgevalle. Die uitwerking of resultaat van so 'n toepassing kan slegs deur empiriese toetsing bepaal word. Dit is andersins onkontroleerbaar of die gebruik van humor byvoorbeeld 'n begrypende of gesindheidsvormende uitwerking het.

'n Belangrike oogmerk by die aanwending van humor is *om te vermaak*, met ander woorde om 'n gevoel van behaaglikheid by die ontvanger te skep. Behaaglikheid is 'n kombinasie van fisiese en geestelike welsyn en eindig nie met die humorervaring nie. Ná die fisiese vreugde bly die kognitiewe nawerking 'n vername deel van die ontvanger se wins. Afgesien van die verhelderende insigte waarvan hierbo melding gemaak is, kan veral die goedaardige humor en sy verwante modi soos die tragikomiese en die ironie ook sterk affektiewe reaksies by die ontvanger ontlok.

Ten slotte kan met die oog op die verhaalanalises in die Afdeling B veral tot die volgende gevolgtrekkings gekom word: Humor is 'n oorkoepelende begrip, wat heelwat modi omvat; dit is 'n beplande strategie wat daarop bereken is om 'n bepaalde effek te verkry; dit kan nooit in isolasie gesien word nie, maar word as strategie benut binne 'n



kommunikasiesituasie; dit is 'n intellektuele strategie, met dikwels sterk affektiewe uitkomst; dit is by uitstek 'n kreatiewe strategie; die primêre oogmerk van humor is om te vermaak, maar dit het ook die vermoë om te relativeer, te aktualiseer, te verdiep, te kontrasteer, te idealiseer, te versoen, te simpatiseer en te openbaar.

*Humour is odd, grotesque, and wild,*

*Only by affectation spoil'd;*

*'Tis never by invention got,*

*Men have it when they know it not.*

- Jonathan Swift



## **B. Aspekte van humor in die Afrikaanse kortprosa**

*Hoop genereer humor en humor is kennis met 'n sagte glimlag.*

*Hierin leer 'n mens geleidelik dat die onderskeiding tussen  
lewe en dood nie meer pynlik is nie.*

- Henri Nouwen

### **1. Oorsig van humor as stylstrategie in die Afrikaanse prosa**

Daar is geoordeel dat 'n oorsigtelike beeld van die humoristiese prosa in Afrikaans, met spesiale klem op die kortverhaal, nodig is ten einde die konteks aan te dui waarbinne die geselekteerde verhale geplaas kan word. Die chronologiese verloop van die vermelde humortradisie word vervolgens slegs in breë trekke aangedui, sonder enige aanspraak op volledigheid.

Die oorsprong van die humortradisie in die Afrikaanse prosa kan teruggevoer word tot kort na die aankoms van Jan van Riebeeck aan die Kaap in 1652. Ontdekkingsreisigers soos Pieter van Meerhoff, Oloff Bergh en J.G. Grevenbroeck onderneem onderskeidelik reeds in 1688, 1683 en 1686-1694 verkenningsreise na die binneland en teken hul ervarings op in verslae en reisjoernale wat plek-plek getuig van geestigheid, maar ook van noukeurige waarnemings. Daarbenewens is dagboeke nagelaat, soos die *Dagregister* van Adam Tas (1705-1706), met 'n opvallende geestige aanslag, veral wanneer die amptenaredom van die dag gehekel word.

Gedurende die laaste kwart van die agtiende eeu, toe Afrikaans reeds 'n betreklik algemene spreektaal was, het geskifte in Afrikaans ontstaan waarin die toenmalige gebruikers van Afrikaans gehekel is. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die "Lied ter ere van die Swellendamsche en diverse andere helden bij de bloedige actie aan Muisenburg in dato 7 Aug.1795". Kannemeyer (1975:7) wys daarop dat die inwoners van Swellendam



gehekel is deur die opsetlike skriftelike gebruik van Afrikaans, met die oogmerk om die spot te dryf word met die Swellendammers se ongeletterdheid en agterlikheid.

In 1838 volg A.G. Bain se *Kaatje Kekkelbek, or Life among the Hottentots*, waarin die filantropiese gedagtes van die Britse sendelinge gehekel word. In uitgawes van *Het Volksblad* gedurende 1870 en 1871 verskyn onder andere ook *Boerebrieven uit Fraserburg* (deur Samuel Zwaartman) met geestige sketse oor die lewe op die platteland. Volgens Kannemeyer (1975:7) is Afrikaanse elemente in die prosa in dié tyd dikwels gebruik bloot om die spot te dryf en om te amuseer.

Voor en gedurende die Eerste Taalbeweging is ook poësie en dramatiese werke met 'n skertsende of luimige inslag gelewer, maar in hierdie studie word gekonsentreer op die prosa, en meer spesifiek die humoristiese kortverhaal. Om hierdie rede word daar ook nie ingegaan op die geestige werk van 'n latere digter soos A.G. Visser nie.

*Ons Klyntji*, wat van Maart 1896 tot Desember 1905 verskyn het, (met 'n onderbreking van ongeveer 'n jaar tussenin), was bedoel om die lesers se skryfkuns aan te moedig. Die bydraes oor taal en geskiedenis, versies, raaisels en prosaverhaaltjies, getuig dikwels van 'n gemoedelike, geestige aard. Tussen 1882 en 1898 word Jan Lion Cachet se *Sewe duiwels en wat hulle gedoen het* in *Die Patriot* en *Ons Klyntji* gepubliseer. In *Die Patriot* behartig Cachet ook die politieke rubriek, "Zwarte Pilletjes", met 'n sterk geestig-satiriese inslag (Dekker 1958:31). *Die sewe duiwels en wat hulle gedoen het* is in 1907 in een bundel uitgegee en verteenwoordig volgens Kannemeyer (1998:35) 'n hoogtepunt van die humorrealisme voor 1900. In 'n humorrealistiese trant doen Cachet ook in 1882 verslag van *Een bezoek bij de Afrikaansche emigranten te St Januario Humpata* (Antonissen 1960:48). ("Die Praatduiwel" van Cachet word later bespreek.)

Na 1900 openbaar Dr. O'Kulis (Willem Postma) 'n sterk satiriese neiging in sy werke soos in die rubriek *Oogdruppels* in *De Vriend des Volks*, *Die eselskakebeen* (1909), *Doppers* (1918) en *Die boervrou* (1918). Aan die begin van die twintigste eeu word die realisme op soms humoristiese wyse voortgesit deur Léon Maré met onder meer *Die*



*Nuwejaarsfees op Palmietfontein* (1919), *Ou Malkop* (1920) en *Mooi lemoene* (1931) (Kannemeyer 1998:80). Van eersgenoemde werk sê Malherbe (1932:206) byvoorbeeld: "Hier is 'n humoris wat u beide vrolikheid en smart bring, maar ook die louter komiese gewaarwording."

In *Die eselskakebeen* word die destydse onderwystoestande op 'n geestige, maar soms fel satiriese wyse gehekel (Dekker 1958:174). E.B. Grosskopf sluit ook by hierdie satiries-humoristiese tradisie aan met sy luimige dorpsvertellings, asook *Patrys-hulle* (1926). C.J. Langenhoven sorg egter vir 'n hoogtepunt met sy spreuke, verhale, prekie, sketse en essays. Sy denk- en woordvernuf, sy algemene lewenshouding, asook die vermoë om bekende situasies om te keer, soos onder ander geopenbaar in *Sonde met die bure* (1921), *Ons weg deur die wêreld* (1922), *Herrie op die ou tremspoór* (1925) en *Doppers en Filistyne* (1921) kenmerk hom as 'n humoris by uitnemendheid. (Kannemeyer 1998:77-79). Een van Langenhoven se verhale, "Neelsie en Vroutjie veg 'n duel", is geselekteer vir die hieropvolgende bespreking.

Omstreeks dieselfde tydperk tree Jochem van Bruggen na vore met langer tekste wat meermale van 'n humoristiese en realistiese instelling getuig, naamlik *Op veld en rante* (1920), *Die burgemeester van Slaplaagte* (1922), die *Ampie*-trilogie (*Die natuurkind*, 1924, *Die meisiekind*, 1928 en *Die kind*, 1942) en *Die sprinkaanbeampte van Sluis* (1933). Van die novelle "Org Basson" in die bundel *In die gramadoelas* (1931) sê Kannemeyer (1998:84): "Sy humorrealisme vind in hierdie novelle een van sy suiwerste uitings."

Hoewel Sangiro (A.A. Pienaar) sekerlik beter bekend is as beskrywer van die Afrikaanse dierelewe, moet sy bydrae as humoris nie uit die oog verloor word nie. Die skrywer verpersoonlik die diere waaroor hy skryf tot so 'n mate dat die mens se vreugdes, teleurstellings, vrese en weemoed in werklikheid ook in die dierelewe weerspieël word. Die ontvanger kan hom selfs vereenselwig met die stryd van die dier teen die bedreiging van die mens. Juis vanweë die feit dat Sangiro die mens in die dier sien, is hy in staat om die humor van die menswêreld ook in die dierewêreld waar te neem, soos in *Uit oerwoud*



*en vlakke* (1921), *Op safari* (1924) en *Simba* (1944), waarin hy op 'n humoristiese wyse ook sy reisgenote beskryf.

Kannemeyer (1998:108) meen die tydperk tussen 1930 en 1955 was oor die algemeen nie besonder vrugbaar met betrekking tot vernuwing in die prosa nie. Die tipe humoristiese siening wat na 1930 feitlik patroonmatig in oorwegend realistiese werke voorkom, is naamlik 'n voortsetting van 'n ouer tendens. In dié tyd verskyn *Somer* (1935) van C.M. van den Heever, met sy gemoedelik-humoristiese arbeiderstonele en kan ironiese humor ook in die werke van J. van Melle geïdentifiseer word. Hier verdien veral twee verhale besondere vermelding, naamlik "Die Joiner" uit *Vergesigte* (1938) en "Oom Karel neem sy geweer saam" uit *Oom Daan en die dood* (1938).

Van Melle slaag subtiel daarin om deernis met die mens na vore te laat kom. Wanneer die teenstrydighede van die menslike karakter ontbloot word, is daar 'n genaakbaarheid wat meewerk om die betreklikheid van alle dinge te benadruk. In die eersgenoemde verhaal verkeer die rebel onder die indruk dat hy (die voormalige joiner) voortaan van alle Engelse invloede bevry is omdat hy as rebel die skandvlek van sy verlede reggestel het. Hy glo dat hy nou as 'n ander man huis toe kom en hy gee derhalwe uitdrukking aan sy nuwe lewenshoop deur sy kind die Engelse naam "Hope" te gee, "want nou het ek weer hoop." "Ja, " beaam sy vrou, "dis 'n mooi naam." Die ironie word hier volgens Malherbe (1953:18) getemper deur die "ingetoë glimlag van begrip." Goedaardige humor word dikwels gekenmerk deur so 'n gesindheid van vergewing en wanneer dit saam met ironie aangewend word, kan dit verdieping en relativering in die hand werk.

In "Oom Karel neem sy geweer saam" word die ironie van die teenspraak reeds in die titel gesuggereer. Die stoere jagter en krygsman sterf in die waan dat hy sy geweer sal kan saamneem, omdat hy vir geen oomblik kan aanvaar dat daar in die hemel nie 'n saak sal wees waarvoor gestry moet word nie. So intens is sy geloof in sy eie siening dat kwaai spanning in sy gemoed oplaai voor sy laaste oomblikke. Hy beleef selfs 'n felle veldslag in sy verbeelding. Maar as hy sterf, is daar 'n vredige trek op sy gelaat. " 'Pa lyk of Pa bly was om te kan gaan,' fluister een van die dogters." Nie alleen word die



spanning verlig nie, maar ook hier word ironie en humor saam ingespan om 'n relativerende insig te bring.

Mikro (C.H. Kühn) sit in hoofsaak die tipe humorrealisme van Jochem van Bruggen voort en gebruik veral die plattelandse bruin bevolking as onderwerp vir sy romans, novelles en kortverhale. Sy trilogie *Toiings* (1934), *Pelgrims* (1935) en *Vreemdelinge* (1944) toon 'n besondere gevoeligheid by die aanwending van die humor, indien dan nie altyd vir die sentimente van die Ander nie (vgl Gerwel se snydende kommentaar op Mikro se benadering in *Literatuur en apartheid* (1983). In hierdie verband word byvoorbeeld verwys na Toiings se eerste gebed, sy liefde vir Siena, sy trots op sy seun met die "bulnaam" Dawid Goliat Filistyn en sy gesprekke met sy oorlede vrou by haar graf. 'n Tragiese tipe humor skemer ook telkens deur in *Huisies teen die heuwel* (1942). In *Klaradynstraat* (1947) gee Mikro 'n beeld van die arm, verstedelike blanke en toon fyn waarneming en humor ten spyte van ander gebreke (Dekker 1958:238-330).

Boerneef (I.W. van der Merwe) maak gebruik van die lokale geestigheid en die gewestelike idioom om met deernis die gebruike en tradisies van sy jeugwêreld in die Koue Bokkeveld en die Rôeveld in herinnering te roep in onder andere *Boplaas* (1938), *Van my kontrei* (1938), *Stad en land* (1941) en *Teen die helling* (1956). Antonissen (1960:275) maak melding van sy lewensvreugde, verbondenheid aan die grond en vertroutheid met die mense, diere en voorwerpe uit sy vertroude kontrei. Naas geestigheid, wys Kannemeyer (1998:174) ook op die rykdom van die spesifieke taal en idioom van die streek wat in die werke na vore kom.

Jan Rabie se *Een-en-twintig* (1956) is een van die bakens van vernuwing in die kort prosa wat deur die Sestigters aangevoer is. Wat humor betref, verteenwoordig dit 'n koersverlegging in die sin dat 'n uitbreiding plaasgevind het van dit wat voorheen as humor in Afrikaans beskou is. Van hierdie bundel sê Kannemeyer (1998:274) : "Die uiters gekonsentreerde segging, die karakterisering van dikwels naamlose figure, die verbinding van die fantastiese, grillige, groteske en bisarre en die voorstelling van 'n voortdurend veranderende realiteit in hierdie stukke bring 'n onvoorwaardelike breuk met



die dikwels gemoedelike en lokaalrealisties verhaalkuns van vroeër." Die speelse geestig-satiriese "La promenade en chien" waarin 'n vrou haar daaglikse klee om by een van haar honde te pas, word later in die studie bespreek.

C.G.S. de Villiers se sketse en verhale teen die agtergrond van die Overberg in *Snel dan jare* (1954), *Klein vaderland* (1956), *Donkiespad* (1961), *Overbergse eergister* (1961), *Medereisigers* (1964), *Goue fluit, goue fluit* (1968) en *Soete Inval* (1979) lewer 'n vergelykbare tipe kontreikuns en –humor op as dit wat by Boerneef aangetref word. Boerneef gaan wel in sy aanwending van humor verder in die rigting van die surrealistiese en absurde. Hierdie vertellings word gekenmerk deur onder meer die ryke verskeidenheid uitsonderlike karakters, wat die geleentheid skep om gemoedelikheid en speelsheid af te wissel met ingetoënheid en melancholie. In die proses speel die gebruik van die plaaslike idioom van die tyd ook 'n belangrike rol.

Freda Linde publiseer in 1963 *Die rooi haan*, wat Kannemeyer (1998:177) as 'n geslaagde satire beskou. Daarin dryf sy die spot met die mens se huigeligtheid, hovaardigheid en sug na oorheersing.

Audrey Blignault, 'n belangrike beoefenaar van die essay, skryf meermale geestige, anekdotiese tipe tekste, gekenmerk deur selfspot, met die bewuste gebruik van dikwels onversoerbare kontraste en klem op die onverwagte (Kannemeyer 1998:178). Haar essays is versamel in die bundels *In klein maat* (1955), *Die vrolike lied* (1957), *Met ligter tred* (1962), *Die blye dae* (1965), *Die plesierboom* (1967), *Om die son te aanskou* (1968), *Die verlange loop ver* (1969), *Die rooi granaat* (1970), *Die wind van die see af* (1972) en *Pasop vir Jantatarat* (1979). 'n Keur uit haar humoristiese essays verskyn in 1988 onder die titel *Oulap se rooi*. 'n Essay van Blignault, "Het spoke nekke" (1967), kom in die besprekings aan die orde.

In Elise Muller se bekroonde bundel kortverhale, *Die vrou op die skuit* (1956) openbaar sy 'n getemperde humor en 'n geestige kyk op die mens. Veral die twee verhale "Die



peertak" en "Blommetjies vir Bella" is voortreflike voorbeelde van die aanwending van die goedaardige humor.

Jan Schutte se tweeledige *Du Plooy van Soetmelksvlei* (1960-1961), ook die onderwerp van 'n besonder gewilde radiovervolgverhaal, het die humoristiese leefwyse van veral twee vereensaamde bejaardes as tema. Ander tydgenootlike skrywers met 'n geestige kyk op sake van die dag is Aat Kaptein met *Voor my venster verby* (1961) en *Die naakte waarheid* (1964), asook Dirk Kamfer met *Die elfde uur* (1962). Morkel van Tonder bundel in 1976 'n aantal geestig-ironiese essays in *Die lewe is 'n lied* en Dot Serfontein (S.J. Krog) neem 'n paar humoristiese kortverhale op in haar bundel *Die laaste jagtog* (1982) (Kannemeyer 1998:263).

A.A.J. van Niekerk se sketse en vertellings binne die ruimere konteks van Namakwaland, die Boesmanland en die Richtersveld, het benewens die uitbeelding van vermaaklike karakters en situasies, 'n humoristiese ondertoon wat meermale spruit uit die vertelinstansie se uitkyk op die lewe. In hierdie verband word vermeld: *Die soutryers* (1964), *Kelkiewyn en koggelaar* (1969), *Optelgoed* (1970), *Bittergousblom* (1974), *Op pad na Port Jollie* (1979), *Kerf 'n stokkie* (1981), *Die klipsweet sit aan my voetsool vas* (1981), *Verlange is verniet* (1981), *Vloeksteen* (1983) en *Storiekonsertina* (1993).

P.H. Nortje se gemeensame vertellings met die landelike en gesinslewe as boustof bevat ook heelwat humoristiese karakters en situasies soos onder andere "Die wilde, getroude voël" uit *Nuut onder die son: Sketse uit die lewe van 'n gesin* (1967), "Ter wille van 'n orrel" uit *Aan die sonkant* (1971) en "n Hittegolf tref my" uit *Klein Hollywood* (1982).

Jan Spies se gemoedelike vertellings teen die agtergrond van sy bekende Namibië, die Kalahari en die Noordweste is 'n unieke, individuele stem in die Afrikaanse humoristiese prosa. Sy tekste is gebundel in *Pilatus tot molshoop* (1977), *Poort deur die koue* (1984), *Profeet met kondensmelk* (1984) en *Pille vir servette* (1987). Die komiese "Waaksaam op die vlug" uit *Profeet met kondensmelk* dien as voorbeeld vir bespreking.



In *Kêrel van die Pêrel of Anatomie van 'n leuenaar* (1983) van Henriette Grové dra een van die drie vertellings die titel "Affaire de coeur". Kannemeyer (1998:273) wys dit uit op grond van die geestige variasie op die tradisionele driehoeksverhouding waarin die liefdestema speels aangewend word.

Etienne Leroux (S.P.D. le Roux) is een van die belangrikste eksponente van humor in die Afrikaanse prosa. In sy romans *Hilaria* (1957), *Die mugu* (1959), *Sewe dae by die Silbersteins* (1962), *Een vir Azazel* (1964), *Die derde oog* (1966), *18-44* (1967), *Isis Isis Isis...* (1969), *Na'va* (1972), *Magersfontein o Magersfontein* (1976) en *Onse Hymie* (1982) wend hy nagenoeg al die moontlikhede binne die kader van die tradisionele humor- en verwante modusse aan as stylstrategie en oordraer van betekenis (Steyn 1992:95-222). Satire, ironie, parodie en goedaardige (of romantiese) humor word veelvuldig gebruik, maar hy maak ook berekend gebruik van karikaturisering, travestie, die groteske, die klugtige, geestige woordspel, die absurde, swarhumor en die tragikomiese (byvoorbeeld in *18-44*). Leroux se kortverhale word in 1980 as *Tussenspel* gebundel. Veral die twee verhale "Bfx" (wat in 1978 ook in *Standpunte* verskyn het) en "Die Afrikaner as verkoopman en smous op die platteland" kan vermeld word vanweë hul satiries-ironiese aanslag.

André P. Brink se humoristiese werk word saamgevat in die bundels *Die fees van die malles* (1982) en *Mal en ander stories* (1986). Sedert 1968 het Brink letterlik honderde sketse in *Die Beeld*, *Rapport* en in *Wynboer* gepubliseer. Dit is later in afsonderlike bundels, getitel *Die klap van die meul*, *Wyn van bowe*, *'n Emmertjie wyn* en *Loopdoppies* uitgegee. 'n Verhaal van hierdie skrywer, "Die koninkryk van die komper" (1981), word later bespreek. In 1986 is 'n keur uit hierdie vertellings in een band as *Mal- en ander stories* uitgegee. Op die skutblad van hierdie werk verskyn die volgende veelseggende anonieme kommentaar:

Hulle (die vertellings) vorm 'n lewendige en geskakeerde mosaïek waarin spot, humor, onnutsigheid en ook satire, weemoed en nostalgie mekaar afwissel.



By al hierdie skakeringe tref 'n mens byna deurgaans iets aan van daardie onhebbelikheid, moedswilligheid of snaaksigheid wat jou die ongewone in die gewone laat raaksien en jou weer opnuut in die mens en sy heerlike onvoorspelbaarheid laat glo.

Abraham H. De Vries is nog 'n produktiewe outeur wat die lewe meermale uit 'n luimige hoek betrag, veral wanneer hy met groot deernis die lotgevalle van die plattelandse en die kleindorpse gemeenskap met sy rykdom aan besondere karakters en komiese situasies beskryf. In dié verband word onder meer verwys na *Volmoed se gasie* (1972), *Nag van die Clown* (1989), *'n Plaaswinkel naby Oral* (1994) en *Op die wye oop Karoo* (2002). 'n Verhaal, "Rooikoos Willemse is soek" (1972), uit die eersgenoemde bundel word van nader bekyk.

Sommige van die veelsydige Hennie Aucamp se humoristiese verhale is onder meer gebundel in *Die hartseerwals* (1965), *Wolwedans* (1973) en *Gewis is alles net 'n grap* (1994). Uit laasgenoemde bundel word die verhaal "Die laaste huisgerief" (1994) geanaliseer.

P.G. du Plessis se humoristiese verhaalskat is opgeneem in die bundels *Koöperasiestories op Donderdag* (1980), *Hier sit die manne* (1983), *Het olifante elmboë?* (1987) en *Neklis* (1993). "Die man wat so kon spu" (1980) uit die eersgenoemde werk word bespreek.

Ferdinand Deist verwerf 'n individuele stem deur die gebruik van die gewestelike spreektaal in sy bundels *Pofadder en Peddelford* (1987), *Pomporrel-kônsert* (1988) en *Bom Appeltiet op Eselspoort* (1989), terwyl M.C. Botha 'n aantal stukke met 'n geestige inslag versamel in *Skertse* (1981), benewens sy satiriese roman, *Sluvoet* (1987). Afgesien van die ironiese inslag in *Kringe in die bos* ((1984) en *Fiela se kind* (1985), neem Dalene Matthee ook enkele humoristiese verhale soos "Die ooreenkoms" en "Ten bate van die skoolfonds" in *Die Judasbok* (1982) op. 'n Verhaal elk van Deist, "Die



burremeestersvrou" (1989), en Matthee, "Die ooreenkoms" (1982), word onder die loep geneem.

Gedurende die laaste dekade van die twintigste eeu het 'n aantal publikasies met 'n hoofsaaklik humoristiese inslag verskyn, waarvan kennis geneem behoort te word met die oog op moontlike toekomstige ontwikkeling en vernuwing: Pirow Bekker, *Lag byvoorbeeld* (1992); Hennie van Deventer, *Scoops en skandes* (1993); Barrie Hough, *Skimmelstreke* (1995); Alsoon Wessels, *Die vis wat knor en ander vistermanstories* (1995); Helm Jooste, *Verdriet se moses* (1996); Izak Perold, *Glimlag of grinnik* (1996); Madeleine van Biljon, *Afdraai na Bedroef* (1996); Hennie van Deventer, *Flaters en kraters* (1996); Johan Vosloo, *PK Visrivier* (1996); Alsoon Wessels, *Die vis loop mooi vandag* (1997); Deon van Zyl, *'n Gevaarlike talent en ander stories* (1998); Thomas Deacon, *Anderkant die Troe-troe* (1999); Koot Steenkamp, *Padkos uit toeka* (1999); Deon van Zyl, *Koos Meyer – lag-lag 'n legende* (2000); Alsoon Wessels, *Die burgemeester wat runnik* (2000); Pieter Pieterse, *Skater* (2001); Jeanne Goosen, *Straataf* (2001) en Barend Vos *Tannie Perskop se potjiekospensarie en ander pastoriepetaljes!* (2001).

Die volgende twee bundels humorverhale wat in totaal 49 skrywers verteenwoordig, is omstreeks dieselfde tyd gepubliseer: *Ligvoets* (1994), saamgestel deur P.G. du Plessis en Marga Stoffer; en *Storie-sjêmpyn* (1998), saamgestel deur Jan Vosloo. Elkeen van dié bundels bevat vyftig verhale. Die laasgenoemde bundel het binne die eerste jaar 'n tweede druk beleef, wat moontlik mag dui op 'n affiniteit vir die humoristiese verhaal aan die kant van die leserspubliek.

Hoewel Afrikaanse humoristiese verhale reeds sedert die Eerste Taalbeweging en vroeër gewild was by die publiek, wil dit voorkom of daar teen die eeuwending opnuut 'n oplewing in die belangstelling vir die Afrikaanse humoristiese kortverhaal gekom het, in teenstelling met byvoorbeeld die tydperk tussen 1930 en 1960 toe relatief minder van dié tipe tekste geskryf en gepubliseer is. Saam met die vernuwing in die romankuns wat deur die Sestigters aangevoer is, het ook die kortverhaal in die algemeen gebaat by nuwe



humoristiese motiewe, benaderings en strategieë, groter verfyning en verhoogde produktiwiteit – laasgenoemde by sowel skrywers as uitgewers.

Die groter belangstelling in die humoristiese kortverhaal en verskeie ander vorme van humor kan waarskynlik in 'n hoë mate toegeskryf word aan die popularisering van humor deur verhoogoptredes, videofilms en TV-aanbiedings soos dié van Pieter-Dirk Uys, Casper de Vries, Leon Schuster, Jan Spies, P.G. du Plessis en Tolla van der Merwe, maar ook deur humoristiese TV-reekse soos onder meer *Koöperasiestories*, *Spies en Plessis*, *Orkney snork nie*, *Vetkoekpaleis* en *Maak 'n las*.

Die vernaamste eertydse standpunte uit F.E.J. Malherbe se rigtinggewende *Humor* (1932) is in 'n sekere sin opgedateer deur sy inleiding tot *Afrikaanse humorverhale* (1953), wat hy toelig met verhale van Dr. O'kulis, C.J. Langenhoven, Leon Maré, Jochem van Bruggen, Uys Krige, J. Van Melle, Boerneef, Abr. H. Jonker, P.J. Schoeman en G.H. Franz. Dit is duidelik dat die humoristies-georiënteerde belletrie in Afrikaans daarna ten opsigte van aard en omvang drasties verander het. Die omvattende lys van skrywers blyk byvoorbeeld uit die voorafgaande samevatting. Aggressiewe, nie-gemeensame parodie, brute voorbeelde van die groteske en ontugterende, skokkende absurditeit in verskeie vorme soos revues, verhoogspele en kabaret (vgl. Hennie Aucamp, Pieter-Dirk Uys en Nataniël), laat Malherbe se siening van die goedaardige humor nou ietwat simplisties, selfs naïef-sentimenteel aandoen. Boonop het daar vlymskerp satire bygekom, soos dié van N.P. van Wyk Louw, P.G. du Plessis, Bartho Smit, M.M. Walters, Etienne Leroux, Hennie Aucamp, Adam Small, Breyten Breytenbach, Wilma Stockenström en George Weideman.

Die reikwydte van die Afrikaanse uitdrukkingsvermoë het ongetwyfeld met rasse skrede toegeneem sedert Malherbe se era. Die tekste toon besliste bewyse van 'n gees van groter avontuurlikheid binne die konteks van 'n tegnologies verbysterende aardgehuggie (global village), waarin die Suid-Afrikaner hom vandag bevind, waarvan hy 'n geesdriftige mede-inwoner raak en nie net probeer oorleef nie, maar die lewe werklik lééf in sy bonte verskeidenheid fasette.



## 2. Humor in geselekteerde Afrikaanse kortverhaalt tekste.

In die lig van die voorafgaande opgaaf van die humortradisie in die Afrikaanse prosa, in die besonder die kortverhaal, word 'n geselekteerde aantal verhaalt tekste in hierdie afdeling ontleed en bespreek ten einde te bepaal watter strategieë deur skrywers aangewend word om 'n humoreffek te bereik en ook om moontlike tendense te probeer bepaal. 'n Seleksie impliseer noodwendig en onvermydelik 'n sekere mate van subjektiwiteit. Onderliggend aan die keuse van tekste was nogtans 'n strewe om verteenwoordigende voorbeelde van humoristiese verhale te versamel.

By die keuse van die tekste is 'n chronologiese orde gevolg ten einde onder meer 'n historiese tendens, al dan nie, te probeer bepaal. Bepaalde verhale binne die korpus humoristiese kortverhale is ook met die oog op ontleding geselekteer op grond van vorm, styl, struktuur en die aanwending van of ingaan teen konvensies. Een van die oogmerke was om binne die relatief beperkte ruimte 'n verskeidenheid skrywers te akkommodeer. Daar is ook gelet op verskeidenheid met betrekking tot die tipe humor en die verwante modi. Binne die kader van die genre *kortverhaal* is verder aandag geskenk aan subvorme, soos die tradisionele kortverhaal, die skets en die essay, maar sonder om spesifiek op onderskeidende eienskappe in te gaan. Om byvoorbeeld humoristiese essays te illustreer, is meer verhalende (in teenstelling met meer bespiegelende) essaytekste van Audrey Blignault en Madeleine van Biljon betrek. Daar is ook, waar moontlik, gestreef na 'n verskeidenheid onderwerpe. Verder is probeer om 'n ewewig te vind tussen aspekte soos situasionele humor en humoristiese karakterisering. Uiteraard is ook voorkeur verleen aan meer ontleedbare tekste met 'n relatief hoë digtheid.

'n Seleksie konfronteer die navorser egter met probleme waarmee deeglik rekening gehou moet word. Juis omdat bepaalde verhale gekies word om 'n spesifieke strategie te illustreer, is dit gevaarlik en onwetenskaplik om op grond van 'n enkele bevinding 'n



veralgemening of 'n globale afleiding te maak sonder om eers die faset onder bespreking oor 'n breër front te ondersoek en te verifieer. In hierdie studie gaan dit nie om skrywers te tipeer nie, maar om vas te stel watter strategieë deur skrywers gebruik word om die humoreffek te bereik. Uiteraard kan 'n skrywer dan nie op grond van een of enkele tekste getipeer word nie.

Individuele kortverhaalt tekste wat in analyses gebruik word, mag moontlik nie so algemeen bekend wees as byvoorbeeld spesifieke romans, dramas of gedigte wat uit die aard van hul besondere kenmerke of verdienstes die onderwerpe van navorsing raak nie. Sulke humorverhale lê soms versteek in tydskrifte en 'n verskeidenheid bloemlesings waar dit nie primêr om die humoreffek gaan nie. Dit skep vir die leser 'n probleem wat gedeeltelik opgelos kan word deur in die bespreking die inhoudelike van die kortverhaal by implikasie te laat deurskemer. Daar is egter ook 'n gevaar aan hierdie benadering verbonde, deurdat 'n leser soms moeilik sou kon onderskei tussen die feitlike inhoud en die navorser se kommentaar op die gegewe. In hierdie studie is, waar nodig geag, die feitlike inhoud by implikasie aangebied, maar die ideaal sou wees dat die leser elke teks eerstehands moet lees. Om die lees van die tekste te vergemaklik, is (waar enigsins moontlik) gebruik gemaak van tekste wat reeds in bloemlesings gebundel is. Die oorspronklike bundels word wel ook telkens vermeld.

Aanvanklik is oorweeg om 'n ontledingsmodel te ontwerp aan die hand waarvan die tekste op 'n gestruktureerde wyse ontleed kon word. Daar is egter hiervan afgesien, omdat die voorafgaande teoretiese ondersoek aan die lig gebring het dat humor en die onderskeie verwante modi (en selfs die tragiese) in so 'n mate verweef is dat strukturerings enersyds moeilik sou wees, maar andersyds ook 'n groot onreg sou doen aan die unieke en individuele karakter van elke teks, wat hom as 'n eiesoortige skepping nie deur eksterne kriteria aan bande laat lê nie. Daar is gevolglik besluit om elke teks in eie reg te ondersoek en te beoordeel.

Die meeste van die geselekteerde verhale is kontemporêr, dit wil sê gepubliseer gedurende die laaste twee dekades van die twintigste eeu. Dit het deels te make met die



opbloei en produktiwiteit wat die humoristiese kortverhaal rondom die afgelope eeuwending kenmerk. Die belangrikste oorweging was egter die relevansie van die kontemporêre kortverhaal. Daar is naamlik besluit om die huidige situasie rondom die humoristiese kortverhaal sentraal te stel in die ondersoek, aangesien dit onder meer 'n bydrae kan lewer tot die bepaling van die mate waarin humor tydgebonde is en uitwys na die breër sosiopolitieke konteks.

Die skep van 'n humoreffek is 'n verwickelde proses, waarby die onderskeie kommunikasie-elemente in samehang en interaksie met mekaar funksioneer. In die teksanalises is dit is derhalwe nodig om die onderskeie funksies te identifiseer, te beskryf of te benoem, die gerigtheid daarvan deur die outeur te probeer vasstel en die sukses daarvan, al dan nie, in die proses van humorskepping te probeer bepaal. By die laasgenoemde evaluering word rekening gehou met die uitwerking van die bepaalde strategieë op die leser, maar ook met die feit dat humoreffek 'n sterk subjektiewe komponent het en dus sal wissel van leser tot leser.

Die strategieë wat aangewend word, fungeer (soos voorheen gestel in Afdeling A, 1.2) binne die komplekse eenheid van die teks. Die noodsaaklike veranderlikes binne die eenheid sluit onder meer die volgende in: 'n bepaalde outeur en 'n bepaalde leser, binne 'n tydgebonde maatskaplike-ekonomiese-politieke konteks, wat weer beïnvloed word deur faktore soos die ontstaanstyd van die teks en die periode waarin dit gelees word. By die evaluering, waar die onderskeie strategieë die funksie van kodes vervul, is dit dus nodig om telkens die besondere strategie te bepaal, vas te stel op welke wyse dit aangewend is en die effek te takseer. Evaluering van humor as strategie moet gevolglik gerig word op die geheel van die samestellende fasette, omdat die onderskeie elemente binne die proses van skakeling, binding en singewing 'n onskeibare eenheid van die *communicative* vorm.



## 2.1 J. Lion Cachet: Die Praatduiwel (*Sewe duiwels en wat hulle gedoen het* 1907, fragment uit Kannemeyer 1975:40-46)

Jan Lion Cachet, 'n Nederlander van geboorte, begin as onderwyser, maar word later predikant en vorder tot professor aan die teologiese kweekskool van die Gereformeerde Kerk te Burgersdorp en later Potchefstroom. Afgesien van sy humoristiese politieke bydraes onder die opskrif *Zwart pilletjies* in *Di Patriot*, het ook twee Nederlandse romans uit sy pen verskyn. *Sewe duiwels en wat hulle gedoen het* is egter sy belangrikste werk. Dit word as een van die klassieke prosawerke in Afrikaans beskou en het vele herdrukke beleef (vgl. February, in Van Coller 1998:18).

Hoewel hierdie verhaal, saam met 'n sestal ander, eers in 1907 gebundel is, is dit reeds in 1884 in *Di Patriot* gepubliseer. Dit is nie alleen 'n goeie voorbeeld van die produkte van die Eerste Afrikaanse Taalbeweging gedurende die laaste kwart van die negentiende eeu, wat onder meer 'n voortsetting van die Nederlandse burgerlike tradisie van die "kopijeerlust des dagelijkschen levens" ingehou het nie (sien ook Kannemeyer 1978:59), maar kan inderwaarheid een van die hoogtepunte van die humorrealisme voor 1900 genoem word. Die res van hierdie relatief lang kortverhaal wat uit ses hoofstukke bestaan, is (met enkele uitsonderinge, soos die satiriese karakterisering van Tante Adriana) wel veel ernstiger as die geselekteerde fragment. Cachet bied in die algemeen egter hier 'n *verhaal* aan, in teenstelling met sommige van die tydgenootlike geskifte wat in die eerste plek ten doel gehad het om 'n *saak* te bevorder, veral die stryd om 'n regmatige plek vir Afrikaans te verseker (Kannemeyer 1998:35-36). Kultuur-histories bekleed hierdie verhaal 'n besondere plek, omdat dit 'n beginpunt in Afrikaans aandui en ook ten opsigte van gehalte myns insiens bokant die ander ses in die bundel uittroon.

Die verhaal is steeds tendensieus, in pas met die tydgenootlike konvensies, in die sin dat dit didakties-moralistiese oogmerke het. Dit sluit ten nouste aan by Cachet se konteks as opvoeder en geestelike. Deur hekeling en satire wil Cachet dus die samelewing suiwer van bepaalde misstande. Dit het ten doel om te stig en te leer, maar ook om te vermaak, in ooreenstemming met die bekende spreuk van Horatius wat so 'n omvattende invloed



op die literatuur deur die eeue sou uitoefen, naamlik *utile dulci*, lering en vermaak. Die bundel in sy geheel wil wys op die noodlottige gevolge van die sewe "hoofsondes". In hierdie betrokke verhaal probeer Cachet die sondes wat verband hou met praat, uitwys as 'n algemeen-menslike gebrek wat groot skade kan berokken. Nie slegs enkelinge nie, maar die gemeenskap as sodanig word deur dié "duiwelsiekte" aangetas. Die titel is in dié sin misleidend deurdat dit skynbaar sinspeel op praatsiekheid, maar in werklikheid word dit breër bedoel, om onder meer "onnodig praat", "uit jou beurt uit praat", "kwaadpraat", "praatjies maak" en "te veel praat" in te sluit.

Die verhaal word gekenmerk deur die groot verskeidenheid humoristiese situasies en die veelheid van humoristiese karakters. In die proses word 'n groot deel van die gemeenskap, veral vroue, gesatiriseer. Die skrywer slaag egter volgens Antonissen (1960:48) nie daarin om die sonde te laat uitstyg tot 'n universele bedreiging van die goeie nie. Dit bly eerder erg lokaal, as 'n afdwaling of versteuring van die goeie sedes wat op die vlak van die bepaalde gemeenskap geld. Die moraal is dié van die plattelandse Afrikaanse bourgeoisie. Boonop wys die gelukkige einde uit dat die uitgebeelde figure, met enkele uitsonderinge, vatbaar is vir rehabilitasie, in pas met Cachet se didaktiese doelstellings. Tog kan die dorpsgebeure na aanleiding van die historiografiese teoretisering van die afgelope dekades andersins wel beskou word as 'n klein geskiedenis, wat eksemplaries is van bepaalde tydsgebonde konvensies en ideologieë binne 'n herkenbare historiese konteks. Vergelyk in dié verband die opvattinge van Francois Lyotard (1979) dat die tyd van groot verhale, ideologieë en filosofiese sisteme soos dié van Hegel verby is; die belangstelling van kontemporêre Duitse en Oostenrykse skrywers in die beperkinge van die *petites histoires*, deur Bertens en D'haen (1988:166-167) aangedui as die mees resente variant van die postmodernistiese roman, asook die navorsing van Ankersmit (1990) onder invloed van die postmodernisme, dekonstruktivisme en die mikro-geskiedenis (sien Van Zyl 1997:36).

Die verhaal open met 'n toneel in die plaaslike algemene handelaarswinkel, tydens nagmaal. Amos Oz (1999:7-10) glo enige begin van 'n verhaal veronderstel 'n soort kontrak tussen die skrywer en die leser. Dit gee as 't ware 'n eksposisie aan die leser met



betrekking tot die reis wat voorlê. In hierdie geval is dit die bedrywighede, situasies en karakters wat tipies is van 'n toenmalige nagmaalsnaweek op 'n klein plattelandse dorpie. Oz betwyfel dit of die begin van 'n verhaal simplisties aangedui kan word. Want, sê hy, daar is altyd 'n latente begin-voor-die-begin. In hierdie verband huldig Edward A. Said (1978:6) die standpunt dat 'n onderskeid getref behoort te word tussen die *oorsprong* (wat passief is) en die *begin* (wat 'n aktiewe konsep verteenwoordig). Volgens sy siening impliseer *begin* nie 'n vertrekpunt in 'n liniêre progressie nie, maar is dit eerder 'n handeling van terugkeer. Om te begin, is volgens Said (1978:13), 'n historiese aangeleentheid, terwyl oorsprong 'n goddelike element bevat. In elke begin lê intensie en houding opgesluit. Elke begin skep 'n uniekheid, maar dit verweef ook die bestaande en die bekende in 'n erfenis van taalskepping. 'n Begin verteenwoordig dus 'n wisselwerking tussen die bekende en die nuwe. In hierdie geval is die bekende die leser se konteks wat hom in staat stel om 'n outydse nagmaalsituasie (die historiese, aldus Said) te visualiseer en die optrede van verskeie karakters binne die bepaalde milieu te dekodeer. Die opvallende teenwoordigheid van 'n ouderwetse tipe alwetende vertelinstansie, wat vanaf die begin nie huiwer om die verhaal binne te tree nie, sluit aan by hierdie herkenbare tipe situasie.

Tydens hierdie nagmaal is die inwoners bedrywig, aangesien 'n nuwe predikant bevestig word en die veldkornet 'n byeenkoms gereël het om 'n moontlike kommando-oproep te bespreek. Die winkeliers is in hulle skik met die goeie sake. Selfs mister Telheim, die Duitse handelaar wat nooit in die kerk kom nie, sê "al meer as tien maal" voor die tyd: "What a splendid nakmaal" (Cachet, in Kannemeyer 1975:40). Die komiese taalvermenging en -vervorming van 'n Duitser wat Afrikaans en Engels probeer praat, karakteriseer nie alleen dié tipe figuur nie, maar spot ook, soos dikwels die geval gedurende die Eerste Afrikaanse Taalbeweging, met 'n afwykende tipe taalgebruik. Afrikaans is hier die norm. Dit is ook komies dat Telheim reeds op die Donderdag verwys na die "nakmaal". Dat sy opmerking niks met die godsdienstige aspek te doen het nie, word versterk deur die woorde: "So 'n kans had die winkeliers in geen tyd gehad nie" (Cachet, in Kannemeyer 1975:40).



Om den brode sorg Telheim dat hy identifiseer met die Boerekultuur. Hy gebruik selfs aanspreekvorme soos "oom" en "neef" vir "Mister van der Boom" en George onderskeidelik (Cachet, in Kannemeyer 1975:41). Deur die geflikflooi op die spits te dryf en sake van die begin af op verskeie maniere te oordryf, verleen die skrywer aan die gedienstigheid 'n komiese element. Telheim se vasbeslote handelsdrif word daarteenoor humoristies uitgelig met die woord "vervas": "...nou sou die oom die winkel nie uitgaan sonder 'n musiek te koop nie. Dit was vervas" (Cachet, in Kannemeyer 1975:41). Wanneer Telheim later in sy geestesoog sien hoe hy as 'n klein seuntjie aan die hand van 'n bejaarde vrou na 'n klein kerkie in die woud gegaan het, besluit hy: "Ek moet tog weer 'n bietjie kerk toe gaan" (Cachet, in Kannemeyer 1975:42). Die humoristiese is onder meer daarin geleë dat normale verwagtinge opgehef word. Die behoefte kom nie voort uit oortuiging nie, maar na aanleiding van die herinnering. Daarnaas word subtiel benadruk dat Miss Wilson sulke hemelse klanke maak, dat dit selfs 'n Duitse ongelowige aan sy kerklike verlede herinner.

Naas die gebruik van oordrywing en die stekie na snobisme in die verwysing na die "vier ander predikante en een professor" in die openingsparagraaf (Cachet, in Kannemeyer 1975:41), maak die skrywer in paragraaf 2 van ironie gebruik om die ydele praatjies van 'n groep jong manne in die winkel te relativeer. Hulle ondersoek die gewere en roem teen mekaar "hoeveel kaffers hulle sal doodskiet" (Cachet, in Kannemeyer 1975:41). Wanneer die "kommandeerbriefies" vir die voorgenome oorlog uitgestuur word, doen dieselfde manne groot moeite om sertifikate van die dokter te bekom om te getuig dat hulle "baie sieklik" is. Die suggestie is dat grootpraat juis die gevaar inhou van 'n toekomstige vernedering en 'n terugslag vir die ego. Hier gebruik die skrywer die skerp punt van satire. (Die raspejoratief het in hierdie tyd nie soseer 'n negatiewe waarde nie, maar dien hier wel in 'n mate die humor deur kontraswerking ten opsigte van die kwansuis dapper "jong kêrels".)

Daar word in paragraaf 3 die draak gesteek met "party ou ooms" wat voor die winkel se deur sit en landsake bespreek. George, wat oor "wysheid" beskik omdat hy in die Kaap op skool was (moontlik 'n hekeling van die gebruik om kinders uit die platteland na



prestige-skole te stuur, maar veral ook 'n aanduiding van sy meerdere kennis), noem dit 'n "Spesiale Parlementsitting". Die feit dat die vertelinstansie hom reeds hier vereenselwig met die raak-humoristiese tipering van hierdie karakter, wat uiteindelik 'n groot rol in die kortverhaal speel as die ontbloter van die praters se leuens, skep reeds simpatie by die leser vir George. Die ou ooms *praat* nie net oor sake van die dag nie, maar die verteller sê dat hulle na hartelus oor vrede en oorlog *beskik*, met ander woorde hulle dink dat hulle dit bepaal - 'n oorskatting dus van eie insigte en vermoëns.

Oom Karel se vrou en dogter plaas hom vervolgens in 'n drukgang om 'n beloofde harmonium te koop. Die verteller se opmerking na aanleiding van die hoek waarin Karel gedryf word, gee geleentheid vir 'n stukkie fyn geestige wysheid: "As 'n man 'n vrou het, is hy maar half baas, maar as hy daarby nog 'n groot dogter het, dan kan hy bly wees as hy met 'n skrikkeljaar één dag kry om baas te wees" (Cachet, in Kannemeyer 1975:41). Dit word gestel in die ouderwets-chauvinistiese styl van 'n spreekwoord wat sekerlik in die huidige tydsgewrig nie gewild sal wees nie, maar op sy tyd deel was van die goedige spot met vrouens wat hul mans onder die duim hou - ook 'n bekende konvensie in die humortradisie.

Daar skuil fyn spot agter die gebruik van brille deur twee van die karakters (die tweede geval word later bespreek). Karel doen alles in sy vermoë om die koop van die huisorrel te vertraag of tot later uit te stel. Iemand wat 'n bril in die sak dra, gebruik dit normaalweg om te kan lees, maar Karel haal die bril te voorskyn om die orrel ('n groot voorwerp) te betrag. Die verteller se droë kommentaar: "...die bril help hom egter nie" (Cachet, in Kannemeyer 1975:41) wys nie net die dwaasheid van sy handeling uit nie, maar spot ook met sy penarie. Dit is duidelik dat hy besig is met 'n verdragingspel, want dan verneem hy ernstig: "Sal ons nie maar wag tot ander week nie? ... dan kan ons eers hoor hoe die ding skree" (Cachet, in Kannemeyer 1975:41). Ook die onvanpaste verwysing na die orrel as 'n "ding" en die klanke wat hy voortbring as "skree", getuig van Karel se onwilligheid om dit te koop. Die woordgrappie word later herhaal as hy bevestig: "Hy skree regte goed" en die geestige geïntensiveer deur George se (weer eens



onvanpaste) kommentaar: "Ek weet Mimie sal hom anders laat brom" (Cachet, in Kannemeyer 1975:43).

Die nuwe Miss Wilson ('n musiekonderwyseres) moet die orrel in die winkel kom uittoets - tot ergernis van Mimie, vir wie die orrel eintlik bedoel is. Die toenmalige stryd teen Engels kom telkens weer na die oppervlak (onder meer as later vertel word van die mislukte huwelik tussen Mary se eenvoudige Afrikaanstalige ma en haar niksnuits Engelse pa) en dit is duidelik waar die sentimente lê. Oom Karel noem byvoorbeeld ook dat hy gedink het Miss Wilson is "so maar 'n Engelse ding" (Cachet, in Kannemeyer 1975:43). Op 'n ironiese wyse is diegene wat Engels goed magtig is, wel dikwels aan die wenkant. Mimie woon byvoorbeeld die "Ladies' Seminary" by. Sy is Engels goed magtig, maar ken ironies byna geen woord Hollands nie. Party van die omstanders wil die nuwe predikant se adres in Engels hê, maar die voorstel word afgestem, want "... die *Patriot* sou net weer spot" (Cachet, in Kannemeyer 1975:44). Dit gaan dus nie om die beginsel waarvoor almal stry nie, maar oor die vrees dat hulle belaglik voorgestel kan word. Skynheiligheid word hier skerp gesatiriseer. 'n Verdere amusante reaksie kom na aanleiding van Miss Wilson se orrelspel in die winkel. Karel merk op: "Dit is mooi! (...) Maar dit is maar Engelse goed wat jy speel. Speel nou 'n psalm" (Cachet, in Kannemeyer 1975:42). Deur aan te neem dat psalms die uitsluitlike eiendom van die Afrikaner is, openbaar hy nie net sy onkunde nie, maar maak hy ook die Engelse se gelowigheid verdag. Daar word dus van ironie gebruik gemaak om die situasie van gewaande beheer om te keer om die leegheid daarvan te ontbloot.

Die skrywer gebruik 'n innuendo om Karel verder op 'n humoristiese wyse te tipeer as iemand wat praat (in ooreenstemming met die weë van die Praatduiwel) sonder 'n deeglike besef van die uitwerking van sy woorde. Na die voortreflike orrelspel van Miss Wilson merk hy op: "As Mimie ooit so leer speel, dan koop ek vir haar die duurste musiek wat daar is" (Cachet, in Kannemeyer 1975:42). In werklikheid is die goed bedoelde opmerking 'n vernedering vir sy dogter. Op daardie oomblik is hy nog nie geneë om die orrel in die winkel te koop nie, maar hy is tog bereid om die duurste wat beskikbaar is te koop op 'n voorwaarde. Hy gee dus indirek te kenne dat sy nooit die peil



sal bereik nie, dat haar talente swak vergelyk met dié van die ander meisie en so skryf hy haar eintlik as 'n mindere af. Die bedoeling van sy woorde en die uitwerking daarvan is dus in teenspraak met mekaar.

Oom Karel se reaksie ondersteun terselfdertyd die karakterisering, deur Mimie se afguns op Miss Wilson te motiveer. Die verteller maak van sarkasme gebruik as hy verhaal dat Mimie "ewe spytig" skynbaar vir Miss Wilson aanprys (Cachet, in Kannemeyer 1975:43). Ietwat later in die verhaal toon die verteller 'n skyn van onpartydigheid as hy Mimie meer positief beskryf. Die gebruik van "maar" lui egter telkens 'n skerp satiriese opmerking in: "Sy was nie sleg van geaardheid nie, maar partykeer so skerp soos 'n naald. Daarby was haar tongetjie smal, maar lank" (Cachet, in Kannemeyer 1975:44). Laasgenoemde oënskynlike volkswysheid is 'n eufemistiese manier om bitsigheid te beskryf. Die lang, smal tongetjie is tog dié van 'n reptiel soos 'n slang.

'n Verdere uitweiding oor George se eienskappe skep die geleentheid tot heelwat spitsvondighede deur die verteller: "Hy was weggestuur na die Boland, maar dit het niks gehelp nie. 'Latyn,' sê hy, 'gee vir hom tandpyn en Grieks gee vir hom pyn in sy maag'..." (Cachet, in Kannemeyer 1975:43). Dit is enersyds 'n satire op die destydse beheptheid met 'n studie van die klassieke vir diegene wat eintlik niks daaraan het nie, maar kan andersyds ook suggereer dat hierdie karakters ietwat boers is. Weens al die "strepies en lyntjies" in sy boek was George se ma byvoorbeeld so ontsteld "dat die oumens glad van haar slaap afgeraak het" (Cachet, in Kannemeyer 1975: 43). Die oordrewenheid van haar reaksie aktiveer hier die humor, terwyl die verteller terselfdertyd die uitdrukking: "Van jou taal af raak" parodieer. Die gemeenskapheid in die gebruik van "oumens", impliseer 'n komiese familiariteit, wat goed inpas by die dorpse atmosfeer wat geteken word.

Die verteller gebruik vervolgens 'n volkse tipe spreekwoord om George te karakteriseer as tipiese jonkman van daardie tyd: "Om so 'n flukse kêrel teen sy sin te laat studeer, is net so goed asof jy 'n vurige jongperd in 'n skotskar wil span. Jy bederf hom, of hy skop die kar aan stukkend" (sic) (Cachet, in Kannemeyer 1975:43). Hoewel die woorde in die volgende paragraaf, "Hy is regte plesierig, oral bemind en deugszaam" (Cachet, in



Kannemeyer 1975:43) so ongekwalfiseerd positief klink dat dit die leser gunstig stem teenoor hierdie karakter, kan dié standpunt oor geleerdheid uiteraard nie sonder meer met die geleerde professor Cachet verbind word nie. Die indruk word eerder geskep van die tipiese opvattinge van 'n tipiese klein gemeenskap, op gemeensame wyse meegedeel deur 'n verteller wat hom skynbaar met die heersende konvensies vereenselwig. Die satiriese toon wat elders deurklink, is egter 'n duidelike teken dat dit nie sonder meer geld nie. Ook hierdie ambivalensie van die vertelinstansie kan die humoreffek stimuleer.

Die verteller tipeer vervolgens die dorpie, Praatville – 'n opvallende keuse van 'n dorpsnaam. Afgesien daarvan dat die woordelement *-ville* van vreemde (Franse) herkoms is en gevolglik nie inpas by die totale konteks nie, skakel die *praat*-deel in by die tema oor die Praatduiwel. Dit mag 'n opsigtelike poging wees om die ganse gemeenskap (in teenstelling met bepaalde individue) in te sluit in die konsep rondom die Praatduiwel se heerskappy. Die gebied waarin Praatville geleë is, word boonop die *Onderveld* genoem, met die konnotasie van minder hoog, of selfs 'n bietjie agteraf. Die naamgewing én lokalisering suggereer gevolglik spot en negatiwiteit. Dit is in konflik met die verteller se opmerking dat die dorp "lang nie een van die agterste" is nie – of ten minste daarna streef. Hierdie ironiese kommentaar illustreer egter eerder die snobisme van dié groep parvenu's: "Nee, alles moet op die nuutste manier wees en so moes dan ook die predikant ingehaal word" (Cachet, in Kannemeyer 1975:44). Dit word verder gevoer in die volgende geestige vergelyking, nog 'n stukkie boerewysheid van die verteller: "... en so moes dan ook die predikant ingehaal word, net soos 'n generaal wat van die oorlog terugkom" (Cachet, in Kannemeyer 1975:44). Dit satiriseer onder meer die groot ophef wat van predikante op die platteland gemaak word, te meer omdat dit met 'n tuiskoms na 'n oorlog vergelyk word.

Die planne ten einde die predikant te verwelkom, bied verdere ryke stof vir humor. Die ydelheid van die inwoners word gesatiriseer deur hul ywer om die buurdorp te oortref met die aantal adresse wat aan die nuwe predikant oorhandig word. Op die buurdorp was daar ses, wat 'n logiese verdeling van belangegroep verteenwoordig en eintlik die moontlikhede uitput. Daar word besluit dat 'n sewende namens die "jong nooiens"



aangebied sal word, veral gedagtig daaraan dat die nuwe leraar nog ongehuud is. Die ironie is dat daar ten minste twee van die ander kategorieë is waarby die jongmeisies goedsikks ingeskakel kon word. Op 'n subtile wyse word die nuwe leraar se aandag op die ongetroude meisies gevestig. Wanneer die dominee later op die adresse antwoord, merk die verteller dan ook op: "Die antwoord op die sewende was egter die mooiste" (Cachet, in Kannemeyer 1975:46). Die strategie was dus suksesvol! Tydens die voorbereiding van die adres vra een van die nooientjies of dit nie so opgestel kan word dat die mense 'n bietjie huil nie. "Dit is so aandoenlik" (Cachet, in Kannemeyer 1975:44). Dit is 'n duidelike hekeling van sentimentaliteit en hang saam met wat indertyd geassosieer is met jong meisies.

George se skynbaar hooggeleerde eerste adres in hoogdrawende Nederlands is in 'n sekere sin 'n dubbele poets, gerig op sowel die meisies as die leser. Dit gaan telkens om die deurbreking van die verwagtinge. Die leser ontvang egter 'n duidelike voorteken wat hom bedag maak op die skelmstreek, naamlik "George trek sy gesig op 'n ernstige plooi" (Cachet, in Kannemeyer 1975:44). Ook die seleksie van onvanpaste besonderhede vir dié tipe adres, soos dat die vorige leraar oud was en nie soveel belangstelling in die meisies getoon het nie, maak van George se skyn-adres 'n fyner stukkie werk as 'n louter boeregrap.

Adriana is die hooftfiguur in die geskinder, wat ook ander mense deur hul instemming betrek. As sodanig is sy die karakter wat die sterkste gehekel word. "Sy had die naam van 'n vrome vrou" (Cachet, in Kannemeyer 1975:45), omdat sy net biduur en kerk toe gaan, maar ten spyte daarvan weet sy alles van almal en het die vorige dominee geen erg aan haar gehad nie. Oor dié houding van die vorige leraar en van die ander gemeentelêde sê die verteller by wyse van 'n innuendo: "Hy was dan ook van die leraars wat wel tot die gemeente, maar nie oor die gemeente preek nie. Daar was meer vrome mense in die gemeente wat maar min met haar wou te stel hê" (Cachet, in Kannemeyer 1975:45). Dit is 'n eufemistiese manier om oor te dra dat die leraar haar dus nie direk gekonfronteer het nie, maar haar, soos ander reggeaarde mense, tog koel bejeën het.



Wanneer George dan namens die jongmeisies 'n grappige adres vir die nuwe, ongehude predikant opstel, gee Adriana voor dat sy haar bloedig vererg, omdat "die dag te heilig is" vir spot (Cachet, in Kannemeyer 1975:45). Die jongmeisies stamp betekenisvol aan mekaar, omdat hulle weet dat sy self baie met die vorige predikant gespot het en dus bewus is van haar huigelary. Sy weet presies wie hom by die veiling aan drank vergryp het, wie geld aan die winkelier skuld en wie vir Sannie die mooi volstruisveer gegee het. Na haar oordeel moet Miss Wilson maar behoeftig wees, want sy maak klere vir die dorps vrouens. Dit wys ook haar snobisme uit.

Die ander geval waar 'n bril 'n rol speel met betrekking tot die humor, is wanneer Adriana vertrek om die predikant se ontvangs te gaan bywoon. Haar bril word in die sak gestee, wat aandui dat sy dit nie nodig het wanneer sy normaalweg besig is nie. Miss Wilson bespeel die harmonium by die pastorie en is eenvoudig geklee. "Tante Adriana sit egter haar bril op om die vreemde voël goed deur te kyk" (Cachet, in Kannemeyer 1975:46). Sy, die skindertong, is dus hiperkrities en wil met behulp van die bril probeer deurdring tot 'n faset van die dame se lewe waarop moontlik kritiek gelewer kan word. Die woorde "vreemde voël" kan hier óf op die perspektief van die verteller dui óf op dié van Adriana. Tydens die dominee se ontvangs het sy 'n goeie sitplek, daarom kan sy alles sien en hoor. Sy weet dat Skilpadfontein se vrou 'n blou sytabberd dra wat waarskynlik nog nie betaal is nie en dat Stoffel se oë rooi is vanweë 'n moontlike sopie. Adriana lewer dus in 'n sekere sin die orakelspraak oor die geheime kwaad in die gemeenskap. Die skrywer verhef haar oënskynlik tot die gewete van die samelewing, maar die eg-menslike swakhede wat sy blootlê, is nie werklik ernstige vergrype nie. Dit staan in die skaduwee van haar eie tekortkominge as mens. Daardeur verkry die vertelling 'n dubbele bodem, wat die humor uitstekend dien.

Die ander vroue sluit deur hul bitsige kommentaar by Adriana se skinderveldtog aan. So sê Mimie na aanleiding van 'n lofprysing oor Miss Wilson se goeie orrelspel dat sy maar net 'n psalm daar in die winkel gespeel het. Dit pas dan bowendien ook nie om 'n psalm in 'n winkel te speel nie, word gesê. Die erns van hierdie betrokke argument en die mense se piëteit word weerspieël deur die feit dat die mans in die winkel hulle hoede



eerbiedig afhaal as die dame met die Engelse naam die psalm op die harmonium speel. Daarenteen kan egter moontlik ook die afleiding gemaak word dat die skrywer die spot dryf met die mense se puriteinse geestelikheid, ten spyte van die eg-menslike tekortkominge wat telkens na vore kom. Die skindertonge betwyfel verder Miss Wilson se herkoms, verwys na haar tabberd wat 'n paar jaar uit die mode is en een merk op: "Sy stap met die hoë kop..." (Cachet, in Kannemeyer 1975:46). Maar dan kom die ironiese hoë woord: "'Mooi is sy glad nie,' sê 'n nooi, wat baie na 'n pampoen lyk" (Cachet, in Kannemeyer 1975:46). Die vergelyking met 'n pampoen en ironisering kom van die verteller, wat hier nogal ver gaan in sy manipulerings van die gegewens. Die spreker openbaar dus volgens hom hoogstens haar eie afguns teenoor Miss Wilson.

By etlike geleenthede tree die vertelinstantie, soos hier, die verhaal binne deur kommentaar te lewer op situasies en karakters. Waar hy hom goedig spottend uitspreek oor die seggenskap wat 'n man in 'n huis tussen twee vroue het (Cachet, in Kannemeyer 1975:41), kan dit moontlik vertolk word as bykomende inligting na aanleiding van 'n situasie in die handelingsverloop. Die latere kommentaar, "Ons volk is musikaal. Dit sit in hulle bloed" (Cachet, in Kannemeyer 1975:42), is wel 'n opvallende oorgang van beskrywing na subjektiewe kommentaar, maar pas binne die bepaalde konteks, omdat daar juis op daardie moment na die waardering van die mooi musiek verwys word. Ook die volgende kommentaar is myns insiens aanvaarbaar, omdat dit 'n soort logiese uitvloeisel van 'n voorafgaande stelling is: "Die jongkêrel had gelyk. Miss Wilson was mooi – heeltemal aansienlik. Jammer dat sy so bleek en treurig daar uitsien" (Cachet, in Kannemeyer 1975:42). In hierdie geval kan die laasgenoemde sin dalk vertolk word as 'n uitbreiding van die jongkêrel se siening van Miss Wilson – 'n soort *monologue interieur*.

Die voorbeeld hierbo, waar een van die meisies met 'n pampoen vergelyk word, is egter na my mening hinderlik skerp, sodat dit twyfel werp oor die goedertrou van die vertelinstantie. Sy partydigheid en bitsigheid doen in die proses afbreuk aan die geloofwaardigheid van die boodskap wat hy wil oordra, deurdat hy self hier lyk na 'n slagoffer van die praatduiwel!



Die gebeure verloop verderaan redelik tragies vir die hoofkarakter, sodat die leser se simpatie eerder gewek word as wat die gegewe humoristies is. Die meeste karakters word redelik vlak uitgebeeld, as samelewingstipes. 'n Moontlike uitsondering is Miss Wilson, wat as karakter beperkte positiewe groei toon, maar wel nie uitstyg bokant 'n sekere passiwiteit in haar algemene samestelling nie. Deur die verhaal heen tree sy bedeesd en korrek op en beskik kennelik oor goeie hoedanighede as musikus, onderwyser en mens. Die vrome moeder verseker as die stilswyende, lydende vrou (in teenstelling met die praatsiekes en skindertonge) ook die leser se guns deur haar inherente eienskappe. Stilswye, in sterk teenstelling met praatsiekte en die ander praatsondes, word hier as 'n bate beklemtoon. Die kontras wat geskep word, relatiewe die negatiewe uitkomst van die skinderveldtog. Ook in die nuwe dominee se preek oor die praatsonde beklemtoon hy vrede en liefde, in skrilte kontras met die praktyke wat veral sekere vroue van die dorp beoefen.

Die moraliserende boodskap word duidelik tuisgebring en in die proses word van humor gebruik gemaak om tipies-menslike swakhede aan die kaak te stel en situasies te skep waarin die mens se oordeel hom in so 'n mate in die steek laat dat hy lagwekkend voorkom en ydelheid en opportunisme gehekel word. Daar is goeie voorbeelde van satire en ironie, tesame met 'n ligte, gemeensame aanslag en 'n paar gevalle van geestigheid wat voortvloei uit die boustof en konteks. Tipies van die tyd waarin die verhaal ontstaan het, speel die verteller 'n sterk rol deur sy toeligting en kommentaar. Ook kenmerkend van die besondere era is die humor wat voortvloei uit onvleiende verwysings na ander rasse en eienskappe wat verband hou met 'n bepaalde geslag, soos veral die vroue.

Terwyl hierdie verhaal van ongeveer 'n eeu gelede gekenmerk word deur sy didakties-moraliserende onderbou, is dit ook van belang om te let op kontekstuele verskille wat 'n invloed kan uitoefen op die interpretasie en die beleving van die humor. Die vraag kan gevra word of die konteks van 'n eeu gelede verskil van die huidige, en indien wel, in watter mate dit die geval is en wat die uitwerking daarvan is. Verbygegane, tydgebonde verskynsels kan wel aangetoon word. So is die plattelandse nagmaal van vroeër wat eintlik 'n kermisatmosfeer geskep het, grootliks iets van die verlede, het die handelaar



(dikwels Joods, met 'n Duitse van) met sy algemene handelaarswinkel verdwyn, is die predikanteverering op die platteland afgeskaal, het die beheptheid met die oorhandiging van adresse grootliks verdwyn, het die prestigewaarde van die volstruisveer getaan en is 'n studie van die Klassieke nie meer 'n statussimbool nie. Die raspejoratiewe is in die huidige konteks selfs 'n strafregtelike oortreding, terwyl ook die spottende stereotipering van die vroulike geslag 'n taboe is. Tydruimtelik sou die gebeure dus in 'n sekere sin gesien kon word as gestol binne die sosiopolitieke konteks rondom die voorlaaste eeuwending, met implikasies vir die humoreffek.

Ten spyte van hierdie verskille is daar nogtans vele ooreenkomste tussen die toenmalige en huidige kontekste, wat 'n eeu gelede se satire nog steeds in sommige opsigte aktueel en toepaslik maak. Sommige van die menslike swakhede en tekortkominge geld steeds as sondes, soos dié van "Die Praatduiwel". Plattelandse kinders word nog steeds na die prestige-skole weggestuur, mense doen steeds dinge onder valse voorwendsels, skinderveldtogte gaan voort, skynheiligheid met betrekking tot kerksake en die godsdiens is nog aan die orde van die dag, mense bemoei hulle met dit wat hulle nie aangaan nie, andere se goedbedoelde optredes word afgekraak, ontduiking van verantwoordelikhede teenoor die staat (soos die destydse diensplig) gaan voort, landsake word "opgelos" deur sogenaamde "kenners", uitheemse pleknaamgewing is aan die orde, dorpe en gemeenskappe wedywer om mekaar te oortref, sommige neem 'n aanmatigende houding in teenoor andere en kraak hulle af, sentimentaliteit is deel van die daaglikse ervaringslewe en 'n hiperkritiese houding teenoor moontlike teenstanders is steeds vaardig. Die stryd teen Engels geld steeds, al gaan dit tans eerder om die behoud van Afrikaans.

Greig (1923:7) verwys na 'n gedeelde sosiale erfenis wat humor moontlik maak, terwyl Viktoroff (1953:14) gemeenskaplike norme, gevoelens en idees van 'n spesifieke sosiale groepering beklemtoon en Mintz (1977:17) waarde heg aan gemeenskaplike elemente soos vorm, styl, struktuur en *konvensie* om waardes, oortuigings en sentimente bloot te lê. Dit beteken dat die humoris en sy lesers liefste 'n gemeenskaplike konteks moet hê om aan die humor optimale betekenis te gee. Tog is hier 'n geval waar Cachet se humor vier



geslagte later nog deur sommige lesers verstaan en waardeer word, ten spyte daarvan dat kontekstuele veranderinge plaasgevind het. Ek meen die antwoord is daarin geleë dat die een-en-twintigste-eeuse Suid-Afrikaner nog baie bewus is van die elemente waaruit Cachet se konteks 'n honderd jaar gelede opgebou was. Daar bestaan genoegsame kennis van aspekte soos die plattelandse en kleindorpse leefwyse rondom die vorige eeuwending, oorgedra deur mondelinge oorlewering en geskrifte wat periodiek onder die aandag kom; die stryd om die erkenning van Afrikaans ná die verengelsingsbeleid van die staat; die Anglo-Boereoorlog, asook die ontgogeling en armoede daarná; die destydse rasseverhoudinge; die strewe na 'n onafhanklike regeringsvorm; die soeke na 'n nuwe identiteit en die begeerte om tot die ekonomie toe te tree. Deurdat hier 'n sterk element van stryd teenwoordig was, het dit waarskynlik dieper historiese merke gelaat. Namate hierdie elemente hul relevansie verloor en in vergetelheid raak, kan verwag word dat sommige van die ironiese en satiriese wendinge van Cachet hul trefkrag mag verloor. Nogtans behoort die gemeenskaplike aspekte van die konteks wat na 'n eeu steeds oorheers, te verseker dat 'n beduidende gedeelte van die humor vir die huidige leser ter sake sal bly.

Antonissen (1960:48) lewer kritiek teen die "eenlynigheid van die storie en die styl", maar gee toe dat eenlynigheid nie noodwendig "eentonigheid" beteken nie. Hy loof die feit dat die moralisasie "omspeel" word met humor en geestige satire. Veel positiewer is egter die geestige opmerking van N.P. van Wyk Louw (1963:19): "Dat hierdie Nederlander en professor redelik goed sou skryf, is die minste wat 'n mens kan verwag; maar om met sulke fyn trekkies soos Cachet 'n figuur te laat lewe, is ook nie deel van die gewone professorale toerusting nie, en wys vir ons dat die skrywer kunstenaar was."

## **2.2 C.J. Langenhoven: Neelsie en Vroutjie veg 'n duel (*Aan stille waters* 1931:94-98)**

Dit is onmoontlik om reg te laat geskied aan 'n uiters talentvolle humoristiese skrywer soos Langenhoven binne die bestek van enkele teksontledings. Sy veelsydigheid as lirikus, dramaturg, spreukskrywer, verhalende en betogende prosateur is so verweef met



die humor wat voortvloei uit sy lewensblyheid en optimisme, tesame met 'n verbluffende vermoë om die geestige en spitsvondige in eenvoudige taal te verwoord, dat sy hele oeuvre eintlik in aanmerking geneem sou kon word. As skrywer is Langenhoven 'n natuurlike keuse, omdat hy so 'n sterk verteenwoordiger is van die era ná die erkenning van Afrikaans, maar ook vanweë sy hoë produktiwiteit, die volkse, gemeensame toon van die meeste van sy werke en veral die uitsonderlike vermoë om sy flinke denkvermoë en woordvernuf te kombineer.

Met Langenhoven se skryfwerk bereik die didaktiese en satiriese tradisies 'n hoogtepunt in Afrikaans (Kannemeyer 1998:77). Sy flinke woordspel vind neerslag in geestige spreuke, terwyl hy veral die klug en blyspel beoefen in sy dramatiese oeuvre, byvoorbeeld *Die familiesaak* (1909), *Die troubelofte* (1909), *Die onmoontlike tweeling* (1920), *Die laaste van die takhare* (1925) en *Die kinderparlement* (1927). Langenhoven se satiries-humoristiese aanslag kulmineer met die publikasie van drie romans gedurende die jare twintig: *Sonde met die bure* (1921), *Doppers en Filistyne* (1921) en *Herrie op die ou tremspoór* (1925) (vgl. Kannemeyer 1998:77-79).

Die keuse van die betrokke teks is gedoen op grond van bepaalde eienskappe, soos die voortdurende spel tussen die werklikheid en fiksie, die bekende en die onbekende, asook die volgehoue diskrepansie tussen gewelddadigheid en rustigheid. Absurde situasies word geskep deur die onbenulligheid van 'n probleem wat vergroot word tot die omvang van 'n gewelddadige stryd. Die humor berus veral daarop dat 'n abnormale, grensoorskrydende situasie beskryf word asof dit doodnormaal is.

Dit is ook 'n tipiese Langenhoven-verhaal in die sin dat die name van die skrywer, verteller en die hoofkarakter ooreenstem. Wat die skrywer gesien, verwerf en ervaar het, vind oënskynlik neerslag in sy werk by wyse van die eerste-persoonsvertelwyse, wat selde indien ooit hinderlik raak. Die skrywer se konteks, met al die tekens van ervaring, rypheid en wysheid, kom na vore deur die persoonlike aksente wat gelê word, selfs ten opsigte van vorm en styl. Kenmerkend is ook die gebruik om homself steeds as die verloorder voor te stel, soos dit in hierdie verhaal die geval is. Daarteenoor word



Vroutjie (ook tipies) voorgestel as die moeilike, meer aggressiewe en minder irrasionele persoon wat die aanleidende berig lees, eerste wil skiet, onregmatig nog 'n beurt eis en aansienlike skade aan die huis en meubels aanrig met haar skietery en kappery.

Selfspot is inderwaarheid een van die skrywer se gewildste strategieë om 'n vertroulike band met die leser te skep (vgl. ook Antonissen 1960:142). Sy vermoë om geselsende te skryf, bevorder die informele verhouding tussen skrywer en leser. Venter (in Van Coller 1998:569) loof hierdie band van besondere intimiteit tussen die skrywer en sy lesers, terwyl Verhage (1970:15) die gewigtige uitspraak maak dat geen ander Afrikaanse skrywer so 'n intieme kontak met sy lesers bewerkstellig nie.

Vroeëre literêre kritici, soos Malherbe (1932:264); Antonissen (1960:144) en Dekker (1963:130), het Langenhoven beskryf as 'n "gemoedelike humoris", "man-van-humor" en "Langenhoven die humoris". Die bedoeling was deurentyd om hom te verbind met wat vandag verstaan word onder "goedaardige humor". Daarvan getuig ook uitsprake soos "die eerlikheid van die humoris", die "mooi humor" in die satire, "die satire verdiep deur die vergewende glimlag tot humor" (Dekker 1963:130), die "warm-menslike skrywershouding" en "die spot-in-liefde" (Beukes & Lategan 1959:279, 225), "die stemming van 'n glimlag deur tranen" (Malherbe 1932:267) en die gebruik van die term "satiries-humoristiese verhale" (Dekker 1958:133; Beukes & Lategan 1959:22; Verhage s.a.:16). Venter (in Van Coller 1998:564-565) wys egter pertinent die verskil uit tussen humor en satire en beklemtoon Langenhoven se rol as satirikus in die Afrikaanse letterkunde.

Uit my eie bestudering van Langenhoven se korter prosatekste het ek tot die oortuiging gekom dat die skrywer in die eerste plek humoris is omdat hy 'n oog en oor het vir die ongerymdhede en teenstrydighede van die wêreld waarvan hy onlosmaaklik deel is. Sy medemens se dwalinge en gebreke is ook syne en dit bring hy na vore deur sy matelose spot en hekeling, spitsvondige kritiese kommentaar, fyn woordspeling, voorkeur vir oordrywing, die gebruik van pittige paradokse (om juis die ongerymdhede van die lewe



te kontrasteer), asook sy voorliefde vir die gebruik van die antitese, wat onder meer ook geïllustreer word deur die eerste drie strofes van *Die stem van Suid-Afrika*.

Langenhoven se prosa dra egter daarnaas duidelike kenmerke van satire, wat hy aanwend om belaglikhede en misbruike in die sosiale en politieke lewe van sy volks- en landgenote te hekel. Deur die gebruik van satire beoog skrywers 'n korrektiewe ideaal (vgl. Johl 1988:51), wat wel in dié sin op die skryfwerk van Langenhoven van toepassing is deurdat hy, soos Cachet, moraliserend-didakties skryf (vgl. ook Antonissen 1960:138). Dekker (1963:128) meen juis dat Langenhoven 'n vervulling van die ideale van die Patriotters was, veral omdat hy self kunstenaar was, in teenstelling met die Patriotters wat probeer oortuig het deur logiese redevoering.. Nogtans gebruik Langenhoven satire nie as 'n strategie om te verwond, te kwets en uit te delg nie. Sy eie bekentenis is hier van groot belang: "Veral hy is die doeltreffende wat nie bitsig of venynig, spottend of kwetsend is nie. Hy verwek nie 'n wrok nie, hy laat jou nie die smaad van onreg voel nie, hy beroof jou nie van jou selfrespek nie. Hy slaan met die roede van liefde. Jy is vir hom so koddig in jou gebreke, so koddig en so beminlik. Wie so verstaan soos hy verstaan, verstaan te goed om te haat en te veroordeel" (Langenhoven 1956:167). Die satirikus se wapens is normaalweg bedoel om seer te maak. In die aggressiewe tipe satire ontbreek die affektiewe, wat so 'n kenmerk van Langenhoven se styl is.. Hierdie skrywer wil egter sy slagoffers hekel, spot en terg en deur die lagwekkende tot besinning bring, maar môre steeds met hulle saamleef. Hy wil nie vernietig nie.

Die gebruik van die woord "duel" in die titel (teenoor die Afrikaanse "tweegeveg"), suggereer 'n Europese (derhalwe 'n volksvreemde) gebruik van weleer. Aan 'n duel was 'n sekere ridderlikheid gekoppel deur die toepaslike reëls. Die wapens moes gelykwaardig wees, die prosedures volgens ooreengekome afspraak en die duel moes in die teenwoordigheid van getuies geskied. Die doel van 'n duel was gewoonlik om 'n persoonlike onenigheid te besleg of 'n belediging te wreek (vgl. die *WAT II*:1956).

Die tweegeveg wat in dié verhaal beskryf word, toon ooreenkomste hiermee, maar ook belangrike verskille. Die sinsnede "veg 'n duel" in die titel skep verwagtinge wat nie



Die tweegeveg wat in dié verhaal beskryf word, toon ooreenkomste hiermee, maar ook belangrike verskille. Die sinsnede "veg 'n duel" in die titel skep verwagtinge wat nie verwesenlik word nie, omdat die werklike geveg nie deurgevoer word nie. Die verteller is voortdurend besig om spanning tussen verwagtinge en uitkomst te skep. Ridderlikheid is aanwesig, maar dit word in so 'n mate oordryf dat dit 'n belemmering word en die geveg daardeur nie besleg raak nie. Daar is wel sprake van reëls, maar dit word algaande geformuleer en aangepas. Die wapens is nie van gelykwaardige aard nie, omdat 'n rewolwer en 'n byl gebruik word. 'n Verdere belangrike verskil is die feit dat by hierdie duel geen getuies teenwoordig is nie. Niemand kan dus die regverdigheid van die geveg of die uitslag daarvan beoordeel nie. Die meer gesofistikeerde prosedures van 'n Europese duel word op karikaturale wyse omgekeer en van toepassing gemaak op 'n spel wat as 'n "huismoles" beskryf sou kon word.

Neelsie en Vrutjie het 'n jare lange verskil oor die braai van vleis. Eersgenoemde verkies dit halfgaar, terwyl Vrutjie voorkeur verleen aan goedgaar. Die hele gebeurtenis wentel om hierdie onbelangrike verskil in smaak, waaroor tradisioneel nie eens geredeneer sou word nie. Vyf en twintig jaar lank "gesels" die twee al oor die saak, maar dan begin dit "stadigaan vervelig" (Langenhoven 1931:94) te word (onderbektoneering). As dit op 'n rusie uitloop, gee die verteller telkens ter wille van die "vrede" maar toe. Hierdie toegee, wat as 'n bewys van insiklikheid vertolk kan word, loop dwarsdeur die verhaal en staan in skrilte kontras tot die latere besluit om die verskil op die spits te dryf. Dit kan ook in verband gebring word met die verteller se neiging om hom as die verloorder voor te stel.

Hulle lees in die koerant van 'n Italiaanse egpaar wat na veertig jaar van "gelukkige getroude lewe" 'n meningsverskil op 'n "vriendskaplike" manier in 'n tweegeveg met 'n dolk, byl en twee rewolwers besleg het. Hierdie kontradiksie is die voorspel tot 'n voortdurende strategie van die outeur om oerwaardes en oerwaarhede om te keer. Die vrou het "nes 'n spinnekopwyfie" (Langenhoven 1931:94) oorgebly. Die situasie wat hierop ontwikkel, word teruggevoer na 'n koerantberig, wat subtiel sinspeel op die oordrewe rol wat die media in die mens se lewe speel. Wat in die koerant staan, word



dikwels sonder die nodige kritiese afstand, sonder kennis van die breër konteks en sonder kritiese bevraagtekening as rigtinggewend en feitelik korrek aanvaar. Nie net die mens se liggelowigheid word gesatiriseer nie, maar ook die "gesaghebbendheid" van die media. Hierdie verhaal is ook parodies in die sin dat dit geskryf is na aanleiding van 'n berig in 'n buitelandse nuusblad, met die belangrike verskil dat die gebeure in die oorspronklike teks ver verwyder is van enige "plaaslike" emosie. Deur die afstand verloor die oorspronklike gruweldaad dus in 'n hoë mate sy afgryse, wat weer die geleentheid bied om dit spottend in die plaaslike milieu te parodieer.

Die verteller en sy gade sien hierin "'n vreeslike eenvoudige oplossing van 'n verskil". (Langenhoven 1931:94) Op 'n soortgelyke wyse sal hulle terstond hul eie probleem uit die wêreld uit maak. Die "program" van aksie word rustig en breedvoerig met mekaar bespreek. Weer tree die ironie na vore. Die humor is geleë in die aard van die problematiek waarmee die egpaar sit. 'n Nietige verskil wat by wyse van 'n ewe verstandige gesprek opgelos kan word, word nou op 'n karikatuuragtige wyse verhef tot 'n aksie wat nie 'n oplossing kan bied nie, maar 'n nuwe, veel groter probleem kan skep. In die proses word gespreksprosedures toegepas wat so voortreflik is dat konsensus oor die problematiek en die oplossing daarvan ook andersins maklik bereik sou kon word. Die veronregte mens se blinde, dikwels onverklaarbare logika word subtiel gesatiriseer.

Wanneer daar oor wapens besluit word, skemer dit deur dat die twee strydgenote besonder bedagsaam teenoor mekaar is. Daar heers 'n gees van redelikheid, billikheid en gelykberegtiging, waar ook al moontlik. Dit is dieselfde gesindheid van gee en neem wat ook ewe maklik 'n verskil oor die braai van vleis sou kon oplos. Ook die berekende kalmte en rustigheid waarmee die plan van aksie bespreek word, is ironies. Daar gaan immers iemand sterf as die plan uitgevoer word, maar niemand is opgewonde of gespanne nie. Die suggestie skemer reeds hier deur dat die episode wat moet volg, tog nie ernstig bedoel is nie. Dit is ook opvallend dat die verteller sy eggenote as "Vroutjie" aanspreek wanneer hulle berekend en gemoedelik met mekaar oor die voorgenome tweegeveg onderhandel. Wanneer die spanning egter 'n slag of wat oplaai en hy ongeduldig raak, slaan hy oor na "Vroumens."



Die Skotse buurman word laatnag opgeklop om sy rewolwer te leen. As die verteller verneem of die wapen gelaai is, antwoord die Skot betekenisvol: "Yes, it's loaded, and the carrtridges cost nine pence a piece, rrememberr" (Langenhoven 1931:95). Goedige spot word gedryf met die Skotte se spreekwoordelike suinigheid en hul vermoë om die erre te rol, wat vir die Afrikaanse oor koddig klink. Sy oponthoud om 'n rewolwer by die buurman te gaan leen, ontlok die vraag by Vroutjie: "Waar het jy so lank gebly?" (Langenhoven 1931:95) asof sy haastig (en ongeduldig) is dat die prosedure nou 'n aanvang moet neem. Dan vererg die verteller hom ietwat en dit is die kwaadste wat hy raak. Erg vermakerig, asof die onvermydelike dood van een van die twee nou iets is waarna uitgesien word, dreig hy: "Vroumens, as jy nou langer met my sukkel dan laat ek die bakleiery net so lief staan." (Langenhoven 1931:96). Die diskrepansie in die suggestie dat dit 'n verlies sou wees om die tweegeveg daar te laat, dra veral by tot die humor.

Terwyl daar oor die "reëling van die program gesels" (Langenhoven 1931:96) word, raak hulle begaan daaroor dat die ander huismense gehinder (onderbeklemtoning) sal word deur die bylhoue en rewolwerskote. Weer tree die bedagsaamheid dus op die voorgrond. Die "spel" sal aanvang met die rewolwers en as 'n beslissing nie bereik word nie, sal hulle "met die byle nadervlieg" (Langenhoven 1931:96). By die keuse van die wapens word getrag om billikheid en regverdigheid te laat geld, in teenstelling met die irrasionaliteit van die absurde wyse waarop 'n verskil besleg moet word. Dit is 'n behoorlik gestruktureerde geveg waarvan die verloop vir die twee belangriker is as die afloop. Hier is 'n verdere aanduiding dat die karakters met 'n spel besig is.

As Vroutjie se eerste skoot die plafon tref en die verteller meen dis nou sy beurt, stribbel sy teen omdat sy dan nog nie raak geskiet het nie. Ironies genoeg, gee hy dan weer toe dat sy "om liefdeswil" (Langenhoven 1931:97) verder kan skiet. Dit is hoogs onwaarskynlik dat Vroutjie so dikwels sal mis skiet en juis dit beklemtoon weer eens die feit dat die twee egliede hier met 'n spel besig is. Dit is betekenisvol dat die verteller self na "spel" verwys: "Die reëling van die spel was dat ons met die rewolwers sou aanvang"



(Langenhoven 1931:96). Wanneer Neelsie se skietbeurt aanbreek, groet hy beleef: "Dag Vrutjie" (Langenhoven 1931:97). Sy jaag hom aan om gou te maak, want nou raak sy "senuagtig" ('n onderbeklemtoning in die aangesig van die "dood"). Die rewolwer weier om af te gaan, hy smyt dit by die venster uit en beveel sy moet kom met die groot byl. Die suggestie kan nie verontagsaam word dat Neelsie moontlik self veroorsaak dat die vuurwapen nie afgaan nie.

Dan klim die eerste konstabels deur die venster en die twee strydendes vorm dadelik 'n bondgenootskap teen die indringers van buite. (In die alledaagse lewe is daar vele voorbeelde waar 'n vredemaker tussen twee vegtendes deur die strydende partye toegetakel word, en die ironie van so 'n situasie word moontlik hier deur die verteller op die spits gedryf.) Stryd maak nou plek vir 'n alliansie teen die buitelanders wat 'n bedreiging inhou vir die gesamentlike projek. 'n Keerpunt van sagmoedigheid tree dan in wanneer hulle elkeen die skuld wil dra vir die begin van die moeilikheid en hulle mekaar teenoor die gereg probeer beskerm. Daar was dus in die hele geveg geen werklike nyd nie. Alles was koel en berekende aksie sonder haat; 'n soort akademiese oefening, wat as verdere bewys aangevoer kan word dat die gebeure wat afspeel, hoogstens 'n spel is. Die leser raak steeds sterker daarvan bewus dat hy hier deelgenoot is in 'n nogal grensoorskrydende speletjie – 'n gedeelde kostelike grap, teenoor die onkunde van die buitelanders, skynbaar verhul in 'n rat wat die leser voor die oë gedraai word.

Die oplossing is vir die betrokkenes 'n ernstige saak, omdat hulle slegs belangstel in 'n uitsluitel. Die ironie is dat hulle die nagevolge van 'n duel totaal ignoreer, terwyl die implikasie daarvan is dat die seëvierende een nie noodwendig reg sal wees nie, maar slegs die beste vegter. Die stryd word dus op 'n ander vlak beslis as die intellek, waar dit by rasonale mense tuis hoort. Wanneer hulle geboei en al strydende oor wie nie skuldig is nie, deur die strate na die aanklagkantoor geneem word, sluit 'n skare by die proses aan, hoewel hulle geen benul het waarom dit gaan nie. Hier word op 'n satiriese wyse die spot gedryf met die mens se sug na sensasie en sy inmenging in sake waarmee hy eintlik niks te doen het nie - die kudde-effek.



Die volgende is enkele voorbeelde van die skrywer se gemoedelike omgang met die woord, waar hy gebruik maak van onverwagte wendinge, verrassende skynparadokse, skitterende woordspeling, epigrammatiese pittigheid, subtiele innuendo's en ander humoristiese taalvryhede:

"Het jy al probeer om te sien hoe lank dit neem om 'n Skotsman wakker te maak en 'n rewolwer van hom te leen?" (Langenhoven 1931: 96). (Dit is moeilik om iemand in die nag wakker te maak en 'n ernstige gesprek met hom te voer as hy nie nugter wakker is nie. Dit is nog erger om iets by 'n Skot te probeer leen, want hy is tradisioneel nog suinig ook. "Skotsman" is 'n weinig gebruikte, letterlike vertaling van "Scotchman" en sluit aan by ander soortgelyke konstruksies wat Langenhoven gebruik om 'n luimige effek te verkry, byvoorbeeld "tommierot" (tommy rot). Komiese naamgewing, soos "buurman Makpaatrie", "Miesies Wenderbaail" (Van der Byl), "Ja-mis/Ja-mes" (James) en die grappige bynaam "ou Kaalbroek Haasgal" lewer hiernaas 'n groot bydrae tot die humoristiese. Die aggressiewe wapen (die rewolwer) wat so doodluiters genoem word, sluit aan by die kunsmatige onderspeling in die res van die kortverhaal.

"... en toe het ons oor die reëling van die program gesels" (Langenhoven 1931:96). Hier is 'n diskrepansie tussen die saak wat beskryf word en die woord wat gebruik word om die saak te beskryf. Die woord "program" pas nie in hierdie konteks nie.

"Sê nou ek skiet eerste en ek skiet jou dood, watter soort sport sal dit wees?" (Langenhoven 1931:96). Hierdie innuendo onderskryf die vermoede dat die twee besig is met 'n spel. Die "pret" wat met die spel gepaard gaan, sal vernietig word as een van die "spelers" sou sterf. Die ironie is dat 'n oorwinning (deur die dood) van een van die deelnemers die vreugde uit die tweegeveg sou haal.

"A nee, Ouman, hoe kan dit jou beurt wees? Ek het dan nog nie raak geskiet nie" (Langenhoven 1931:96). Hier is nog 'n bewys dat hulle vermoedelik met 'n spel



besig is. Daar is billike beurte ter sprake, ten spyte daarvan dat 'n kolskoot die tweegeveg sou beëindig. Die onlogiese redenering van die vrou, dat sy kan skiet tot sy tref, is eweneens grensoorskrydend.

"Maak gou, Vroutjie; daardie *orige* (my kursivering - JV) mense sal ons kom onderbreek voor ons klaar is" (Langenhoven 1931:97). Dit wil voorkom of "orige" hier gebruik word in die sin van "opdringerige/inmengerige/bemoeisieke". In so 'n geval word onmiddellik 'n skans opgewerp tussen die buitestanders en die twee strydendes. Die vertroulikheid (ook van die private spel) heers binne die ommuring. Dit wat buite staan, is koud en afsydig van die intimiteit wat deur die episode geskep word, en is derhalwe ook onwelkom. Die verkleinwoord wat as aanspreekvorm ("Vroutjie") gebruik word, sluit hierby aan.

"Ek was banger vir Vroutjie se byl as vir haar rewolwer." (Langenhoven 1931:97). Dit illustreer dat die spreker veilig voel omdat Vroutjie nie 'n goeie skut is nie, maar haar vaardigheid met 'n byl word minder in twyfel getrek.. Dit mag dus 'n groter gevaar inhou vanweë die onbekendheid.

"Buitendien is sy links, nes Ehud, sodat 'n mens eenkant keer en dan raps sy anderkant" (Langenhoven 1931:97). Dit is 'n verwysing na Rigters 3:20-22, waar Ehud sy belastings aan Eglon, die koning van Moab, gaan betaal. Onder sy kleed aan die regtersy het hy 'n swaard versteek en in 'n onbewaakte oomblik gryp hy vinnig met sy linkerhand die swaard aan die regterkant en dood die koning daarmee. Hier is dus 'n sinspeling op die voordeel wat linkshandiges mag hê in 'n tradisionele geveg.

"Maar toe die slag kom, kon ek dit darem nie *oor my hart kry* (my kursivering - JV) om te bly staan nie" (Langenhoven 1931:98). "Oor my hart kry" dui op jammerte of teergevoeligheid. Die verteller bejammer homself omdat hy besef dit kan noodlottig wees om te bly staan, maar dit kan ook daarop dui dat hy jammer



is vir Vroutjie oor die verlies wat sy mag ly indien die hou suksesvol uitgevoer word (want dan is sy haar eggenoot kwyt). Hier is weer 'n geval van fyn denkvernuf wat in eenvoudige, bekende taal deur dubbelsinnigheid en deur insinuasie ryk word aan betekenis.

"Wat meen julle daarby om hier in my huis te kom inbreek in die nag?" vra ek die konstabels" (Langenhoven 1931:98). 'n Omkering van die konvensionele vind hier plaas. Normaalweg ondersoek die konstabel 'n inbraak, maar hier suggereer die verteller dat die konstabels die aggressors is.

"As ek en my vrou *met alle liefde* (my kursivering - JV) ooreengekom het om mekaar te vermoor, wat traak dit julle?" (Langenhoven 1931:98). Hier tree 'n skerp kontras na vore. Gewoonlik word 'n moord gepleeg as gevolg van sentimente soos haat en afguns, maar in hierdie geval word die voorgenome moord "met alle liefde beplan". Dié ironie bring genot teweeg, weens die gerusstelling by die leser dat die vriendskaplikheid eg is en dat die tweegeveg hoogstens 'n interessante, buitengewone spel is.

"Kom saam, julle twee. Dit kan later uitgemaak word hoe die skuld moet verdeel word" (Langenhoven 1931:98). Dwarsdeur die vertelling is dit onmoontlik om 'n skuldige party uit te wys. Daar is te veel welwillendheid, ridderlikheid, openhartigheid en veral bedagsaamheid om 'n spesifieke aggressor aan te wys. Indien 'n misdaadklag byvoorbeeld ter sprake moet kom, sou dit onmoontlik wees om 'n klaer en verweerder te identifiseer, tensy een van die partye 'n klag versin. Die twee sou hoogstens gesamentlik aangekla kon word van rusverstoring, wat 'n tweede aangeleentheid is. Om dié rede is dit insiggewend dat die konstabel reeds besluit het dat dit nie moontlik is om te bepaal wie eintlik skuld het nie en dat die tweegeveg as sodanig nie 'n wenner of verloorder het nie.

"Ek sal nie lieg om jou te plesier nie. Wie van ons twee het geskiet? En wie het geslaan? Nie jy nie" (Langenhoven 1931:98). Die normale verloop van



verontskuldigings draai om die eie ek. Hier keer die skrywer die gebruiklike om. Die teenstander word verontskuldig. Daar mag egter 'n verskuilde rede wees, omdat 'n uitslag nie bereik is nie. As die verteller lieg deur te sê dat Vroutjie geskiet en geslaan het, ken hy aan haar 'n helderol toe. Daardie plesier wil hy haar misgun. Dit verteenwoordig 'n verdere voorbeeld van goeie denkvernuf.

Die dieper betekenis van die vertelling is myns insiens dat die mens geneig is om klein verskille te vergroot tot die status van probleme en dan as ernstige sake te hanteer, sonder inagneming van die gevolge en of dit werklik tot oplossings lei. 'n Twis word ook dikwels nie opgelos deur dit in formaat te laat toeneem nie; intendeel, dit word meestal daardeur vererger. Die absurditeit lê eweneens in die wete dat jy nie probleme kan oplos deur moord te pleeg nie: klein probleme word nie opgelos deur groter probleme te skep nie. Dit is ook waar dat jou onbenullige private probleme ander mense betrokke kan laat raak. Eweneens word buitelanders maklik opgesweep tot 'n massahisterie, selfs al word hulle eie belange nie daardeur geraak nie. Ook die media kan soms die aanhitters wees tot gewelddadigheid, waaraan mense moontlik in die normale loop van sake nie eens 'n oorweging sou geskenk het nie.

Die vraag kan gestel word of 'n vernuftige skrywer sy leser moontlik lank genoeg om die bos kan lei sodat hy eers later uitvind dat die gewaande realiteit in werklikheid 'n netjiese fiktiewe spel is. Vir hierdie verhaal geld dit myns insiens nie. Hier is eerder sprake daarvan dat die leser genot put uit die ironiese kontras tussen aggressie en die "lieftallige" hantering van die probleem wat die erns ophef en die "stryd" relativeer. Benewens die humoristiese effekte wat bereik word deur talige winste soos woordspel, geestigheid en insinuasie, maak die skrywer gebruik van 'n spel tussen fiksie en realiteit, word onverwagte en ongewone kontraste geskep en word bekende, konvensionele begrippe en situasies op 'n verrassende manier omgekeer. Stilisties is dit veral die skyn-rasionaliteit en doodlouterse toon wat die humor intensiveer. Veral die dubbele bodem van die verhaal dra hiertoe by.



In die slotparagraaf waar die verteller sy nederlaag bely, word gesê die Italiaanse egpaar se van was *Giordano*, wat 'n "onnosele uitlander-manier" is om *Jordaan* te spel. Die humoristiese aanslag in die stelling het meriete in die konteks, maar die verteller se feite is nie korrek nie. Die van *Jordaan* is van Franse oorsprong (vgl. Heese, Nienaber & Pama 1975:219). Dit is waarskynlik dat die verteller met 'n vernuftiger spel besig was. *Giordano* hou moontlik verband met *Gordiaanse (knoop)*, afgelei van *Gordius*, mitiese koning van Frigië, wat 'n ingewikkelde knoop in 'n riem aan sy strydwa gemaak het. Hierdie knoop is deur Alexander die Grote met sy swaard deurgehak, vandaar die uitdrukking: *die Gordiaanse knoop deurbhak*, om deur middel van drastiese maatreëls 'n moeilikheid uit die weg te ruim (vgl. *WAT III*:1972<sup>2</sup>). Dit is presies wat die twee hoofkarakters in hierdie verhaal wou doen. Andersins kan *Jordaan* dalk ligweg suggereer dat hierdie tipe onnodige stryde reeds sedert die Bybel se dae algemeen is by die mensdom.

Wat geestigheid en die geladenheid van die woord betref, kom Jan Spies die naaste aan Langenhoven, maar die effekte wat die outeur verkry deur die gebruik van fantasie het weer 'n sterk ooreenkoms met Nataniël se verhaal *Doodgewoon* en die Footloose-karakter van Pieterse, wat later aan die orde kom,

### **2.3 Eitemal: Oom Sybrand se tweede offer (*Skaduwees teen die muur* 1941. Teks uit 1964:18-30)**

Hierdie verhaal is gekies vanweë die feit dat dit reeds dagteken uit 1941, tydens die Tweede Wêreldoorlog, toe daar nie 'n groot produktiwiteit by die Afrikaanse humoristiese kortverhaalskrywers was nie. Dit dateer dus uit die tydperk tussen Dertig en Sestig. Kenmerkend is die langsame verhaalgang, asook die aandag aan detail wat eweneens voorkom in die humor-realistiese werke van Léon Maré, Jochem van Bruggen, C.M. van den Heever en J. van Melle. Naas die digbundels *Weerklankies* (1928) en *Phaeton en ander gedigte* (1931), asook die dramatiese werke, "*En hadde de liefde niet*" (1935) en *So praat die ou rivier* (1956), lewer Eitemal sy belangrikste bydrae tot die



prosakuns. In 1958 publiseer hy *Skaduwees teen die muur*, waaruit hierdie verhaal kom en die eselsromannetjie *Jaffie* in 1953. In laasgenoemde teks blyk onder meer sy diepgaande kennis van en vermoë tot uitbeelding van die plaasmilieu, wat ook neerslag vind in die verhaal wat bespreek word.

In *Skaduwees teen die muur* is Eitemal se vermoë om karakter en situasie op 'n geestige manier voor te stel 'n opvallende kenmerk van die nege verhale (Kannemeyer 1998:98). Daarbenewens toon die verhaal, wat aangebied word in die idioom van die gemoedelike plaasromantiek, 'n sterk Bybelse inslag en maak die skrywer onder meer van vernuftige karakterisering, asook 'n mate van karikaturisering gebruik (vgl. Dekker 1963:319), wat 'n groot bydrae lewer tot die humoreffek. Komies is ook die humoristiese kontras tussen die innerlike dispoisie van die hoofkarakter teenoor die uiterlike manifestasie van sy teenspoed en sy daaropvolgende buie.

Die hoofkarakter, oom Sybrand Brits, is 'n boerepatriarg met 'n volbaard, weglêsnor en ruie wenkbroue. As gevolg van die bruin tabaksop in sy baard het hy die eerste offer gebring en opgehou pruim. Dit het gelei tot kwaai onttrekkingsimptome waarmee hy moes vrede maak. Daarna kon hy met trots sy baard en snor vertroetel om aan sy voorkoms die nodige waardigheid te verleen. In 'n gesprek oor die voortreflikhede van baarde stel sy dogter se vryer die lastige vraag of die oom snags met sy baard bo-op of onder die kombers slaap. Hy kan nie 'n antwoord verskaf nie en daardie nag beleef hy 'n ernstige wroeging oor waar die baard moet lê. Dit ontstig Sybrand in so 'n mate dat hy die volgende oggend in 'n verwoestende bui oor almal en alles heen storm. Dan kom die hoofkarakter tot besinning en besluit om sy baard onverwyld te laat afskeer ten gunste van 'n bokbaardjie. Dit verteenwoordig oom Sybrand se tweede offer, waarvan sprake is in die titel.

Die titel suggereer dat Sybrand reeds 'n eerste offer gebring het. Ook dit staan in 'n direkte verband tot sy baard, sodat die verhaal tereg begin met: "Oom Sybrand se baard was sy sieraad" (Eitemal 1964:18). Die sieraad, 'n visuele element, gee egter aanleiding tot sy innerlike stryd en gemoedskrisis, waartydens die probleem op geen onsekere wyse



nie geprojekteer word op die mense, diere en voorwerpe in sy eie omgewing. In die aanvangsparagraaf gee die verteller 'n liriese beskrywing van Sybrand se baard in oordrewe digterlike terme. Dit verteenwoordig 'n gedeelde perspektief van sowel Sybrand as die vertelinstantie en beklemtoon terselfdertyd die belangrikheid van die baard vir die hoofkarakter én die verhaalgegewe.

In die klein wêreld waarin hy leef, glo Sybrand hy is heer en meester van sy gesin, sy werksmense, sy plaasdiere en die voorwerpe op sy plaas. Die beskrywings van Sina se reaksies op die hoofkarakter laat egter blyk dat Sybrand allermins sy vrou domineer. Omdat sy hom goed ken, hanteer sy hom vernuftig en toon daardeur haar innerlike mag. 'n Belangrike deel van Sybrand se gesag is geleë in sy stoere voorkoms waarin die baard so 'n oorheersende rol speel. Die sterk Bybelse invloede geld onder meer vir die verteller se verwysing na die baard as synde van "Ou-Testamentiese groeikrag en weelde" (Eitemal 1964:18). Die lang, golwende baard reik tot by die derde knoop van sy onderbaadjie. Boonop is daar die snor wat weerskante van die bolip wegstaan "met 'n sierlike swenking ondertoe en agtertoe, die punte kort onderkant die oorbelle opgekrul soos 'n wildebeeshoring" (Eitemal 1964:18). 'n Deel van die humor is daarin geleë dat die leser Sybrand se uiterlike attribute nie noodwendig esteties vind nie; intendeel, binne die huidige konteks kom dit lagwekkend voor – iets waartoe die vergelyking met 'n wildebeeshoring uiteraard sterk bydra. (Boerse, komiese vergelykings en metafore speel deurentyd 'n groot rol, soos later bespreek.)

Die gebruik van "patriargale" in paragraaf 3 impliseer 'n bepaalde *eerbiedwaardigheid* wat nie noodwendig saamhang met uiterlike voorkoms nie. Handelwyse en lewenswandel hou eerder verband daarmee. Dit is juis ten opsigte van hierdie aspek wat die verteller die hoofkarakter aanvanklik onder sterk verdenking plaas, tot die verhaalslot aandui dat hy tog in sommige opsigte redelik en selfs sagsinnig kan optree.

In sy afkeurende reaksie teen jong mans se kaalgeskeerde gesigte, maak Sybrand dit af as "Anderland" (Eitemal 1964:18) se modes en beskryf hy die moderne modes as die "Delila van vandag" (Eitemal 1964:19), juis omdat Delila die onoorwinlike Simson se



mag gebreek het sodat hy, die rigter van Israel, op 'n ironiese wyse soos 'n slaaf mielies moes maal vir sy vyand. Volgens hom versleg die jongmense ook by die dag omdat daar nie meer "volgens die Woord" (Eitemal 1964:18) geleef word nie. Met hierdie Bybelse verankering verwag die leser dat Sybrand se leefwyse dit ook moet reflekteer, maar sy ergerlikheid en tirannie kontrasteer op humoristiese wyse hiermee. 'n Bybelse begroning impliseer immers in die eerste plek die uitlewing van die liefdesgebed, maar Sybrand gebruik (tipies-menslik) die Bybel net soos dit hom pas. Op 'n eerste betekenisvlak wil dit dus voorkom of Sybrand faal in sy eie uitlewing van liefde, maar sagsinnigheid en toegeeflikheid tree ná die gemoedskrisis oor die baard na vore. Sy vyandigheid teenoor onbybelsheid, sluit ook aan by sy algehele aversie teenoor "Anderland" se invloede in die algemeen en dié van Engeland in die besonder. In sy klein, afgeslote wêreldjie geld sy eie lewenswaardes wat hy na buite beskerm.

Tydens die hoofkarakter se vorige groot sielewroeging, nadat hy opgehou het om te pruim en kwaai onttrekkingsimptome ontwikkel het, moes die huismense dit ook ontgeld, soos blyk uit die insiggewende en humoristiese etenstafeltoneel. Sybrand krap net sy kos deurmekaar en sy vrou sê begrypend aan die dogter: "Bring vir jou pa die Boek, ons kan later verder eet" (Eitemal 1964:21). Reeds hier word Sina as meer volwasse en ervare uitgebeeld – en kan sy haar man hanteer. Met 'n skor stem lees hy 'n hoofstuk en sit die lied "Uit diepten van ellenden" in. Dít is juis 'n paslike keuse vanuit sy perspektief, wat op ironiese wyse om ander redes deur sy huismense gedeel word! Die hooftema van sy gebed is 'n smeking dat "die Vader hul huis moes beskerm teen versoekings" (Eitemal 1964:21), in hierdie geval die versoeking om weer te begin pruim. Ook hier dink hy net aan sy eie belang. Die stryd het hy egter uiteindelik gewen, want hy het "die goeie stryd gevoer" en "die slagveld behou" (Eitemal 1964:22). Hierdie aanhaling is 'n parodie op 2 Tim. 4: 7, maar met 'n subtile verskil. In die Bybel staan "ek het die *geloof* (my kursivering – JV) behou". Om die *slagveld* te behou, impliseer immers verdere stryd. Die strydbeelde is ook as sodanig komies onvanpas en oordrewe binne die konteks van pruimtwak.



Die tweede krisis begin wanneer Danie, die dogter se kêrel, ewe onskuldig en belangstellend vir Sybrand vra wat hy in die winteraande met sy baard maak. Slaap hy daarmee bo die kombers of onder die kombers? Hy kan nie sê nie, maar daardie nag is een groot wroeging. Eers sit hy die baard bo-op die kombers, maar dit voel of die kombers hom onder die keel wurg. Sit hy die baard onder die velkombers, wil hy versmoor. Met die baard tussen die velkombers en die wolkombers lê die baard so vas dat dit trek aan sy ken. So gaan dit die heelnag tot hy homself tot raserny dryf. "My senuwees was naderhand kapot, skoon kapot. As die kombers net aan my baard raak, lyk dit pebliek (sic) of dit 'n telegram stuur tot in die wortels, en dan gril ek oor my hele lyf..." (Eitemal 1964:29), vertel hy die volgende môre.

Ook hier tree die ironie op die voorgrond deurdat Danie juis die enigste kêrel is tot wie Sybrand aangetrokke voel omdat die jong man met soveel waardering kan praat oor sy oorlede vader se baard en daarby is hy "alte 'n goeie seun, en altyd eerbiedig voor 'n oumens" (Eitemal 1964:28). Dit is weer 'n bewys van Sybrand se subjektiewe verwysingsraamwerk, prioriteite en lewenswaardes.

Die tweede baardkrisis bring mee dat hy sy frustrasie opnuut op 'n komies-oordrewe manier uithaal op alles en almal rondom hom: sy vrou, sy dogter, sy seun, die werksmense en selfs die plaasdiere. Die eende en ganse word met die kerie uitmekaar gejaag, die hoenderhaan met die kerie in die krop gestee en die hele klomp hoenders van hul slaapplekke verjaag. Ook die twee knegte word uit hul kamer geboender. Wanneer sy dogter hom vriendelik groet, bars hy teen haar uit: "Moenie nog vir my kom môre pa', snou hy tussen sy tande...." (Eitemal 1964:26). Niemand weet wat in hom gevaar het nie (ook die leser nie) en dit lyk vir sy familie en werkers hoegenaamd ook nie raadsaam om die rede te probeer vasstel nie. Die kennisagterstand by die leser skep hier 'n spanning, wat met die uiteindelijke antiklimaks, dat dit oor sy baard gaan, 'n des te sterker komiese ontlading tot gevolg het. Ook die karakters se reaksies reflekteer hierdie ontlading: "Tant Sina se goedronde gesig glimlag soos 'n volmaan (...) Sannie werskaf maar weer met die skottelgoed om haar lag weg te steek" (Eitemal 1964:29).



Die humor is veral geleë in Sybrand se grensoortredende optrede na aanleiding van 'n beuselagtigheid soos 'n baard bo of onder die kombers. Die manier waarop die vertelinstansie die gemoedstryd beskryf, laat geen twyfel nie dat die woedeuitbarsting eintlik 'n ongebruiklike reaksie is wat 'n sagsinniger innerlike verberg. Die gegewe is uiteindelik goedaardig-humoristies en spreek van 'n simpatieke tipe perspektief, soos gemotiveer deur die volgende voorbeelde, wat 'n klein paradigma met 'n opmerklike progressie vorm deur die teks heen:

Die sin "Hy het vir homself lag gekry toe hy onwillekeurig die gladderige bolletjie met sy tong oorkarwei na die linkerkies..." (Eitemal 1964:20) wys ten opsigte van sy eerste (pruiptwak)krisis reeds op 'n sin vir humor. Met betrekking tot sy tweede krisis dien die woorde "Sy 'dankie Sannie' ... het nie so stroef en toonloos geklink as wat 'n mens sou verwag het nie" (Eitemal 1964:27) as 'n keerpunt, wat tant Sina eers "belangstellend" (Eitemal 1964:27) laat opkyk, omdat sy uit haar kennis van haar man "weet dat haar nuuskierigheid nou-nou bevredig sal word" (Eitemal 1964:27). Dit laat haar vervolgens die vraag laat stel: "wat het jou vanmôre so omgekrap dat jy die hele wêreld in rip (sic) en roer moet bring met jou humeur?" (Eitemal 1964:28). Dit is ook die vernaamste vraag wat vir die leser opgeroep word deur die teks en wat gevolglik die spanning hoog hou. Dan volg nog: "... sy kan hoor dat dit nog net die kragteloze nadreuning van die onweer is" (Eitemal 1964:28); "Albei kyk hom vraend aan, terwyl hy die vuur bietjie opstook met die yster, en daarna onseker verder vertel..." (Eitemal 1964:28) en: "In sy oë vonkel al weer die ou spotlag" (Eitemal 1964:28). As die spanning dan volkome ontlont is, volg oom Sybrand se versoeningsgebaar wat sy goedigheid finaal bevestig: "Ek wil ook sommer by Polaaitsky vir jou daardie nuwe roomafskeier kry, en ...ê ... Sannie, Pa sal vir jou daardie kraagjas koop waaroor jy laas met Nagmaal so geneul het" (Eitemal 1964:30). Die leser wat hom deur Sybrand se uiterlike vertoon laat mislei het, kry dus in die proses die insig dat Sybrand nie werklik 'n gehate, onredelike, geveinsde, selfgesentreerde of ydel karakter is soos dit aanvanklik wil voorkom nie.

Wanneer die kentering intree, bely hy nie net sy probleem met die baard in die bed nie, maar kom ook met die oplossing wat hy beplan het. Hy sou naamlik nog daardie dag sy



groot (en tweede) offer bring deur die baard te laat afsny tot die lengte van 'n bokbaardjie. Ook in hierdie geval is sy motivering humoristies, maar demonstreer wel sy besef dat die baard 'n teken van hoogmoed vir hom was: "... wat goed genoeg is vir my Generaal is goed genoeg vir my. Generaal Botha is met 'n bokbaardjie in sy graf, en wie is ek dat ek my hart sal verhoog" (Eitemal 1964:30). Die skynbare patriotisme en lojaliteit teenoor genl. Botha oortuig die leser nie. Dit is hoogstens 'n gerieflike verskoning.

Die tweede offer laat hom egter nog nie bokant sy eie klein dilemmas uitstyg nie. Die lyding wat hy deurmaak, vra om kompensasie, daarom besluit hy om weer te pruim. Dit word by implikasie meegedeel as hy sê: "Onthou bietjie, vrou, as ons weer skryf, dat ek 'n paar rolle pruimtabak by boet Lewies bestel" (Eitemal 1964:29). Dit slaan terug op die vroeëre verwysing na die geurige ligbruin roltabak wat van Boet Lewis uit Rustenburg se wêreld kom (Eitemal 1964:19). Dit is ironies dat een probleem opgelos moet word deur 'n vorige probleem terug te bring. Die alternatief, naamlik dat hy nou weer gaan begin pruim, kanselleer sy eerste oorwinning en die eerste offer. Moreel vorder hy dus nie.

Dit is opvallend dat Sybrand amper liefderik met sy baard speel net voor hy die aankondiging van sy tweede offer maak. Dit impliseer dat 'n besluit in daardie stadium reeds geneem is. Die speel met die baard (vroetel met die uitgerafelde punte, die uitrek daarvan en die terugspring in die kartel, (Eitemal 1964:27) is enersyds 'n suggestie van die verteller dat dit eerlang 'n belangrike rol te speel het en andersyds 'n bewys van die hoë prys wat Sybrand daarop stel. Juis daarom is die tweede offer werklik groot.

Deur die verhaal heen slaan Sybrand op die oog af 'n patetiese, maar tog tipies-menslike figuur. Sy oënskynlike skewe sin vir waardes laat hom in 'n geesteswroeging beland wat hy nie behoorlik kan hanteer nie. Hy is kwaad oor dinge wat hy oor homself bring, maar waarvoor hy sy wrokkigheid op ander, onskuldige mense uithaal, sonder dat hulle 'n benul het waarom hy so moeilik is. Dit betaam hom as leiersfiguur in die klein kringetjie klaarblyklik nie om sy probleem openhartig met hulle te bespreek nie. Omdat hy sy eie ego moet beskerm, hou hy hulle in vrees en onsekerheid. Die agrariese, patriargale



leefwyse raak eintlik 'n rookskerm waaragter hy kan skuil in sy eie oomblikke van onsekerheid.. Almal rondom hom is tydelik ondergeskik aan sy wil en grille. Daardeur impliseer die verhaal dat hierdie tipe optrede allermens bevorderlik is vir goeie kommunikasie met die mense in sy enger kring. Daar is egter een uitsondering, en dit is sy vrou. Sy toon begrip vir Sybrand se nukke en weet presies hoe om hom te hanteer wanneer hy in so 'n verwoestende bui is. Sy sit geen voet verkeerd nie, byvoorbeeld: "Met dié kom Sina in en kyk hom stil-berispensend aan. Haar kalm houding en verwyte stilsweye het hom altyd van stryk gebring." (...) "... sy ken haar ou man nou al veertig jaar lank en sy wil hom nie vererg met verdere vrae nie. Sodra hy afkoel, sal die oorsaak van sy ontsteltenis wel self uitkom" (Eitemal 1964:21). Die feit dat Sina nie terugbaklei nie en rasioneel optree, maak hom woedend, maar ook versigtig. Dit verseker ook dat sy deurentyd die meerdere in die situasie bly en gee ook aan die leser 'n sein deur dat Sybrand se reaksies nie eensydig bekyk moet word nie.

Die onversoenbaarheid (vgl. Chapman & Foot 1976:5) is daarin geleë dat Sybrand se trots deur eie toedoen sy probleem raak. Hy is dan ook by geleentheid in sy eie oë meerderwaardig teenoor elkeen in sy onmiddellike omgewing, maar deurgaans minderwaardig vanuit die gesigspunt van die vertelinstantie en die leser as bondgenoot (vgl. Raskin 1985:31). Deurdat daar vrede aan die einde heers, en almal weer in 'n gemoedelike bui verkeer, is die verligting van spanning bewerkstellig (vgl. Van Coller 1993:132). Maar die spanning is nie volkome verwyder nie, aangesien daar teruggekeer word na 'n vroeëre *status quo* en nuwe spanning te wagte mag wees deurdat Sybrand sy voorneme suggereer om weer te begin pruim.

Hierdie verhaal dra onmiskenbare tekens van karikaturisering. So word Sybrand se positiewe eienskappe ten slotte gesuggereer, terwyl die negatiewe aanvanklik oorbeklemtoon word. Tipies word ook in hierdie geval 'n tradisionele gesagsfiguur as slagoffer ontbloot, sy waardigheid afgebreek en sy kwesbaarheid op die spits gedryf (vgl. Bergler 1956:39). Deurdat dit in 'n sekere sin ook tot die skyn-weersinwekkende gedryf word, beweeg dit selfs oor na die terrein van die groteske. Hier is ook sprake van 'n bekende wêreld wat eensklaps vervreemd voorkom, deurdat dit komies én vreesaanjaend



is (vgl. Pretorius, in Cloete 1992:156). Die vervreemding gaan oor in 'n aggressiewe uitdrukking en die elemente van disharmonie vind neerslag in die gemoed van die leser. Ook is die uitwerking op die leser aanvanklik 'n gelyktydige ervaring van vermaaklikheid en afkeur. Soos dikwels gevind word in die groteske kuns, is die onopgeloste botsing hier ook op die voorgrond, hoewel dit in hierdie geval die voorkoms het van 'n tydelike oplossing (vgl. Thomson 1972:38).

Enkele opmerkings ten opsigte van die stylstrategieë is hier van belang. In vergelyking met kontemporêre tekste, kontrasteer hierdie kortverhaal deur sy fisiek groter omvang, groter wydlopiegheid, groter aandag aan detail en langsamer, rustiger, uitgesponne, betogende trant. Die verhaal beslaan byvoorbeeld tien bladsye om 'n betreklik eenvoudige gegewe oor te dra. (Dit stem in 'n hoë mate ooreen met "Gee my 'n bod vir die eseltjie", 'n humorverhaal van Eitemal wat in 1958 gepubliseer is.) Die klugtige, "slapstick"-tipe beskrywing van Sybrand se ontstaan en aantrek dek byvoorbeeld een en 'n half bladsy. Dit gee egter 'n komiese illustrasie van sy gramskap en die teenspoed wat die gramskap vererger. Die beskrywing dek die aantrek van sy sokkies, broek, kruisbande, stewels en die vasmaak van die skoenrieme. Sy skoen lê diep onder die bed, sy kruisbandknoop breek af en die skoenriem breek wanneer hy dit vasknoop. Die opeenhoping van rampspoed het 'n komiese uitwerking, ook omdat dit die leser bewus maak van Sybrand se stygende gramskap, maar terselfdertyd die erns daarvan onttrag.

Soos genoem, speel komiese vergelykings 'n groot rol met betrekking tot die humor. In die verhaal kom agtien vergelykings voor, waarvan agt in die eerste drie paragrawe. Hierdie vergelykings getuig enersyds van die sterk Bybelse invloed en andersyds van 'n intieme kennis van die boeremilieu. Die beelde word geïntensiveer deur die kontras tussen hoog en laag, Bybelse en tipies-Boerse perspektiewe. Enkele oorspronklikes word aangehaal. Die eerste voorbeelde hou verband met 'n Bybelse en meer Europese perspektief: "...lank soos die druiwetrosse wat die eerste verspreiders (verspieders) uit Kanaän meegebring het..." (Eitemal 1964:18); "...wit en fyn gekartel soos die vag van die offerlam op berg Morea." (Eitemal 1964:18); "...soos 'n skuimende kaskade wat in sy val verys het..."; "...soos 'n sneeuval uit die hoogte" (Eitemal 1964:18) en "...so



donker as die negende Egiptiese plaag..." (Eitemal 1964:22). Dit kontrasteer met: "...mooier as die blink volstruiseier-bakkies van vandag..." (Eitemal 1964:18); "...blink soos 'n jaaroud kuiken se agterwerf" (Eitemal 1964:18); "...soos 'n seun wat iets klam en gladderigs in 'n mossienes gevoel het" (Eitemal 1964:21-22); "...'n klomp vertoingde los wolkies soos penswol van 'n skaap..." (Eitemal 1964:25) en (in pas met die situasie) 'n opmerking oor die eende en ganse "...met opgehoue vlerke asof hulle hendsop..." (Eitemal 1964:24).

Die skrywer, W.J. du P. Erlank, wat as spreker bekend gestaan het as "Die man met die goue mond" (my persoonlike kennis – JV), doen sy reputasie gestand deur sy fyn waarneming, diepe mensekennis, ervaring van die ou Wes-Transvaalse plaaslewe en sy vermoë om fyn en raak te verwoord. Die volgende juweeltjies kom onder meer in die verhaal voor: "Ergernis en skaamte worstel om die voorrang op sy gesig onderwyl hy die koffie in die ptering koudblaas" (Eitemal 1964:28) en: "Tant Sina weet dat sy 'n bietjie luidrugtig slaap..." (Eitemal 1964:22) - 'n eufemistiese onderbeklemtoning, maar eintlik ook 'n kontradiksie. Synde 'n uitbarsting van uiterste woede bevat die volgende paragraaf moontlik te veel beelde vir woorde wat op die ingewing van die oomblik uitborrel, maar opstapeling as vorm van grensoorskryding is nog 'n bekende strategie om 'n komiese effek te bereik: "'Moenie nog vir my kom môre-pa nie,' snou hy tussen sy tande, 'sorg liever dat daardie niksnuts van 'n kêrel van jou met sy kalkoeneier-sproetbakkies nie weer hier kom nie, hy met sy verspotte snorretjie wat soos 'n roof op sy bolip sit. Ek breek sy nek vir hom kort bokant sy stuitjie af.'" (Eitemal 1964:26) Die opstapeling van die beelde demonstreer ook die skyn-erns van die gegewe.

Die voorheen "afgekraakte" beeld van Sybrand Brits word in 'n geringe mate herstel deur die beskrywing van sy vertrek met die perdekar van sy plaas af terwyl die huismense agterna kyk. "Soos 'n raamwerk sit oom Sybrand, regop, vierkantig-swaar in sy warmjas, en oor elke skouer wuif 'n lang baardvlaggie hulle 'n laaste vaarwel toe" (Eitemal 1964:30). Ten slotte verskuif die inisiatief as 't ware van Sybrand en sy mense na die baardjies self. Hierdie personifikasie benadruk vir oulaas nog die verhewe status van die baard.



Samevattend kan gesê word dat die humor hier veral geleë is in die volgehoue kontraswerking, die grensoorskrydende optrede van die hoofkarakter, die afwisseling van hoë en lae styl, die opstapeling van beelde en die fyn karakterisering, beide van Sybrand en Sina.

\*

Hierdie verhaal is 'n voorbeeld van etlike humorverhale met die Suid-Afrikaanse landelike en plaaslewe as agtergrond. Ten spyte van die soms geïsoleerde bestaan en ruimtelike beperkings was die plattelandse milieu gewild onder verskeie skrywers gedurende die tweede helfte van die twintigste eeu. Ook die verstedeliking van die plattelandse bevolking het nie verhinder dat die plaas en sy mense nog 'n lang nawerking gehad in die herinneringe van die skrywers nie. Goeie humorverhale met 'n plaasagtergrond is onder meer: C.G.S. de Villiers (1954) "Ek kuier by ouma Swart"; A.A.J. van Niekerk (1969) "Die twintigpondnoot"; Dot Serfontein (1974) "My mense"; Dot Serfontein (1982) "Vanself en Vaagweg-Bekend"; Etienne van Heerden (1983) "Slap grensdrade"; Jan Spies (1984) "Waaksaam op die vlug" en "Oorlidge Pa en die by"; Abraham H. de Vries (1989) "Om te dink"; Adriaan Snyman (1990) "Ek hou van 'n man ..."; P.G. du Plessis (1993) "Climax"; Hennie Aucamp (1994) "Die laaste huisgerief"; E. Kotze (1997) "Langer as 'n perd se stert"; Paul; Bosman (1998) "Die hommelby"; Elias P. Nel (1998) " 'n Troosprys vir Jan Khoemkoem; Jannie Otto (1998) "Die wit klip en die damwal" Dit is opmerklik dat die skrywers van hierdie verhale hoofsaaklik van die goedaardige humor gebruik maak. Dit wil voorkom of daar 'n verband bestaan tussen die onderwerp, die ruimte en die humormodus wat gebruik word.

#### **2.4 Jan Rabie: La promenade en chien (*Een-en-twintig* 1956:34-35)**

Die bundel waaruit hierdie verhaal geneem is, het sedert sy verskyning 'n reputasie verwerf as 'n belangrike keerpunt in die verloop van die twintigste-eeuse prosatradisie in



Afrikaans. Elize Botha (in Cloete 1980:527) loof dit as 'n baken in die Afrikaanse prosageskiedenis en 'n ongewone verskynsel in die Afrikaanse prosa. (Volgens die datum onderaan die teks is die verhaal in 1950 geskryf, maar eers in 1956 gepubliseer.) N.P. van Wyk Louw (1963:108) noem dit saam met tydgenootlike werke van Etienne Leroux en Dolf van Niekerk as tekste waarin 'n radikale losruk uit die gemoedelike, lokale realisme onderneem is, terwyl Dekker (1960:300) dit versigtig-optimisties as "'n welkome verskynsel in ons prosa" aanprys. Oor die bundel as geheel sê Van Wyk Louw (1963: 123) dat dit "'n pakkie gemengde kruie" is, ... "stukke van ons beste prosa, tussen ánder..." en "So delikaat soos min van ons prosa." Hy wys dan op die verskille in toonaard, tema, vormgewing en kwaliteit van die tekste (vgl. Botha, in Cloete 1980:527). Hierdie bundel kan tereg beskou word as 'n klimaatskepper vir en 'n voorloper van Sestig.

Met betrekking tot die inhoudelike van die bundel sien Rob Antonissen (1963:168-169) gebeure wat geheel en al aan die reële tyd onthef is, dit wil sê 'n stuk lewe sonder verlede of toekoms wat net die heerlijkheid of die ellende van die hede aan die leser se bewussyn opdring. (Dit is dan ook by uitstek die strekking van hierdie verhaal.) Hy loof die volgende eienskappe van die skrywer: "... die buitengewoon ontwikkelde beeldvermoë, die kuns van ráák-sien wat raak en diep sién word, ... die nugtere herwaardering van die gewone, die sfinksagtig-swyende simboliek van die bekend-gewaande, ... taal in hoogspanning."

Dekker (1963:299) dui aan dat die titel van die bundel gekies is om die skrywer se mondigwording as kunstenaar te suggereer. Daar is ook een-en-twintig tekste opgeneem. In die inleiding tot die bundel sê Uys Krige dat Jan Rabie se jare lange verblyf in Parys hom aan homself geopenbaar het. Hy verwys na die tekste as "prosagedigte" of "prosasketse", direk afkomstig uit Rabie se Paryse era, met die "ontreddering van ons tyd" as 'n oorheersende tema. Hy sien die tekste as *poème en prose*, gekenmerk deur 'n vinnige, vurige vertolking van 'n enkele stemming of siening, of van 'n enkele gevoel of gewaarwording. Dit is lirie in die sin dat dit subjektief is (Krige, in Rabie 1956:11).



Soos later in die bespreking gesien sal word, is hierdie waarnemings ook van toepassing op die bepaalde teks wat bespreek word.

Die betrokke teks met sy Franse titel, wat letterlik vertaal beteken "wandeling in hond," word onder meer deur Van Wyk Louw (1963:119) as "uitstekend" beskou. Die titel suggereer 'n duidelike analogie met ander gebruiklike uitdrukkings soos "wandeling in (n) kleed, tabberd, kostuum" wat verband hou met die kleding van 'n madam. In die baie kort bestek van ongeveer 530 woorde, teenoor die ongeveer 3 600 woorde van die vorige verhaal deur Eitemal, teken Rabie in 'n ligte, satiriese trant die interaksie tussen 'n gesofistikeerde dame (Madame) en haar honde. Die kern hiervan is: Sy het 'n uitrusting wat by elke hond pas wanneer sy met een van hulle gaan wandel. Dit verleen 'n bepaalde status aan die Madame. (Dat die aanhou van honde ook vandag nog in Europa en elders 'n modegier en statussimbool is wat min te doen het met 'n liefde vir diere, het ook geblyk uit onlangse kommentaar oor die radio: Tossie Lochner - Monitor, SAUK, 6 Mei 2002).

"In die môre *ontwaak* Madame en *beseft* haar bui vir die dag" (Rabie 1956:34 - my kursivering – JV). Dit is die aanvangsin wat daarop dui dat Madame in 'n passiewe rol begin. Ontwaak is nie 'n dinamiese handeling wat op 'n wilsbesluit volg nie; jy *word* wakker. Ook haar bui is 'n toestand waarin sy beland. Sy neem slegs kennis, want sy *beseft* haar bui en "bestuur" as 't ware haar lewe na aanleiding van haar buie. Tog is haar introspeksie nie volkome passief nie. Dit is onduidelik of die bui die hond of die uitrusting, of albei, bepaal: die verbygangers dink "dat Madame haar toilet gekies het om by haar hond te pas. Maar die teenoorgestelde is ook waar" (Rabie 1956:34). Wanneer die uitgangspunt so vasgestel is, volg die sinchronisasie, hetsy met hond of uitrusting. Deur die gebruik van "ontwaak" word Madame egter ook in 'n meer verhewe kategorie geplaas. Dit sluit aan by die gebruik van ander terme soos "die geheimsinnige ruis van haar kleed", die feit dat sy "hoogmoedig" op haar hoë hakke "wieg", "'n tergende aandhouding" wat die een kledingstuk haar gee, dat sy "deur die strate wandel" (teenoor "loop"), asook by "die groot saal van die honde" wat sy aanhou (Rabie 1956:34), dat sy



by die hondehok "verbybeweeg" (in plaas van "verbyloop") en die hondehok se deur wat Madame "open" (Rabie 1956:35).

Die beskrywende opnoeming van die honde en die passende uitrustings is so voortreflik dat dit verdien om aangehaal te word. Terselfdertyd kan dit ook as nuttige verwysing vir die verdere bespreking dien. (Van Wyk Louw 1963: 119, gebruik "swakker" in plaas van "wakker" in die derde reël, wat eintlik 'n belangrike verskil kan maak omdat elke woord swaar gelaai is aan betekenis, maar ek kan geen bewys van die korrektheid daarvan kry nie.):

Soms dra sy die wit gaas wat haar net so hoogmoedig en skraal op haar hoë hakke laat wieg as die wit Borzoi wat homself verwerdig om sy syige koppelriem vooraf te gaan; op ander dae 'n wakker swart-en-wit geruite kostuum om by die foksterriër te pas; en soms ook die gewaagde swart affêre wat haar 'n tergende aand-houding gee, en haar net so verruklik verspot laat lyk as haar Franse poedel met sy fietse lyfie kaalgeskeer op onverwagte plekke (Rabie 1956:34).

Die wit gaas en die Borzoi verleen aan Madame 'n aura van sofistikasie en elitisme en die "gewaagde swart affêre" (Rabie 1956:34) saam met die poedel (kaalgeskeer waar dit nie verwag sou word nie), skep 'n illusie van elegansie, snobisme en verleidelikheid. Albei versterk die ondertoon van swygende hooghartigheid. In skrilte kontras hiermee staan die eenvoudige, klein foksterriër wat pas by die swart-en-wit geruite kostuum. Die Borzoi se leiriem is van syagtige stof vervaardig en hy word as vrypostig ("homself verwerdig") gekarakteriseer deurdat hy voor Madame uit beweeg. Daarteenoor word die foksterriër deur 'n alledaagse leiriem van leer beheer (Rabie 1956:35). Die hele wandeling met die onderskeie honderasse styg uit tot 'n demonstrasie van skynbare uiterlike harmonie tussen hond en meesteres.

Die progressie in die baie saaklike beskrywing van Madame is ook insiggewend. Sy staan op met 'n "bui" (met konnotasies van onaangenaamheid) waarin sy verkeer, dan beweeg sy na 'n "stemming" (wat groter kalmte suggereer) en dan word verwys na die



"gril" van haar keuse. Laasgenoemde woord in die reeks impliseer 'n mate van eksentrisiteit en onvoorspelbaarheid wat netjies inpas by die geskepte beeld van Madame. Sy skep verder die indruk van geheimsinnigheid en kille afsydigheid. Die enigste emosie waarvan daar van haar kant af sprake kan wees, is die glimlag teenoor die foksterriër wanneer sy hom kom haal.

Hierteenoor openbaar die honde, en veral die foksterriër, baie emosie as reaksie op die teenwoordigheid van Madame. As hulle die geruis van haar kleed hoor, gaan daar 'n rilling deur elke hond, daar word gesnuif, gehuil en met die stert geslaan. Die nederige foksterriër wys egter sy verlange en teleurstelling die duidelikste. Soms sien en ruik hy Madame as sy by sy hok verby beweeg of hy gewaar onder die deur die pote van 'n ander hond waarmee sy gaan wandel. Daaroor voel hy 'n dag lank "siek en verwilderd". "En elke keer as Madame sy deur verbygaan, laat hy sy gefolterde kop op sy pote sak en begryp dit nie" (Rabie 1956:35).

Die foksterriër is egter ook die verpersoonliking van hoop, verwagting en vreugde. Hy aanvaar eenvoudig dat Madame hom onder al die ander honde in die "groot saal van die honde" (Rabie 1956:34) ( 'n spottende verhoging van die hondehokke tot iets spesiaals ter wille van sterk kontras) sal kom uitsoek. Ook in die volgende sin maak die skrywer van 'n soort weerspreking gebruik om die onlogiese van die foksterriër se verwagtinge te beklemtoon: "Maar as Madame eendag, (dit wil sê nie dikwels nie - JV) *onverklaarbaar* en tog so *vanselfsprekend* ( my kursivering – JV) soos sy wag op haar, eindelik ..." (Rabie 1956:35)

Wanneer Madame dan die foksterriër se deur oopmaak en met haar swart-en-wit kleed voor hom staan met 'n glimlag, voel sy klein hartjie "of dit kan breek van vreugde." (Rabie 1956:35) Bewend en hygend "tuimel" hy uit sy hok en hy is trots op homself, op die leerriem wat sy om sy nek bind en op haar mooi kleed wat so ooreenstem met sy eie kleure. Hy beskou homself egter as die uitgangspunt, want hy dink aan haar mooi kleed "wat so baie op hom lyk" (Rabie 1956:35). Die hele verlede met sy teleurstellings is nou vergete. "... hy is geheel en al vertrouwe en vreugde, geheel en al foksterriër (al is watter



spoggerige rasse ook in die groot saal - JV) , ontploffende oomblik." (Rabie 1956:35). Nie alleen die Madame word gekarakteriseer nie, maar ook dié hondjie.

"Die foksterriër is geen filosoof; elke emosie wat van Madame na hom kom, is onmiddellik en geheim" (Rabie 1956:35). Die laaste woord in die aanhaling kan ook as "persoonlik" vertolk word na aanleiding van die konteks. Die belangrikste impuls vir die loslaat van die foksterriër se emosies is dus die teenwoordigheid van Madame wat geassosieer word met 'n vreugdevolle ervaring in 'n andersins saai bestaan. Vir Madame is die uitstappies 'n deftige ritueel wat by sekere stande pas. Vir die honde, soos verteenwoordig deur die foksterriër, is dit 'n geleentheid om aan die donkerte en geslote ruimtes van hul hokke te ontkom, 'n geleentheid om buite te kom en met hul sintuie te verken en te geniet.

Die satire waarvan die skrywer gebruik maak, is op sowel die Madame as die foksterriër van toepassing en verkry daardeur ook 'n breër, meer algemene toepassing. Deftige vertoon deur die elite, soos verteenwoordig deur Madame met haar uitrustings en honde wat by mekaar pas, word gesatiriseer en eintlik as ietwat belaglik en leeg ontbloot. Die klem is geheel en al op die visuele wat 'n impak op die toeskouers beoog. Rede en emosie is in 'n hoë mate afwesig. Die vernaamste doel is om te beïndruk.

Die foksterriër kan gesien word as verteenwoordigend van die nietige, eenvoudige mens wat ook bewus is van sy eie waarde. In 'n sekere sin is die uitlig van die kleinste en nederigste hondjie as subjek in ooreenstemming met sprokies, waar dit meestal ook die mins indrukwekkende figuur is wat die oorwinning behaal. Hierdie kortkortverhaal gaan egter ook verder. Die foksterriër se geesdrif vir die vertoonsug van Madame is gerig op die byvoordele wat vir hom te behaal is. Hy doen gevolglik mee, maar om totaal ander redes as sy Madame. Dit bied aan hom 'n tydelike ontsnapping uit 'n ingeperkte bestaan, hy kry die indruk dat hy ook belangrik is al is dit van korte duur, hy kry erkenning vir wat hy is, ongeag moontlike vergelykings met ander wesens en hy mag die ekstase van 'n genotvolle oomblik ervaar. Soos so baie wesens, maar veral diegene in die menslike wêreld, word sy bestaan gerig op daardie sonderlinge oomblikke van genot. Hy lewe vir



die "ontploffende oomblik" wanneer verlede en toekoms tydelik irrelevant raak en hy opgaan in die vreugde van die oomblik.

Hierdie intense konsentrasie op 'n enkele sensasie of stemming is die kern van die *poème en prose* (vgl. Rabie 1963:9). Lombard (1979:25) meen dat een van die kenmerke van die kortkortverhaal is dat die tydsverloop dikwels opgehef word, onder meer deur simboliek. Daardeur vind die tydsstruktuur van die kortkortverhaal aansluiting by die liriese tyd, oftewel die tydloosheid van die gefikseerde oomblik. Aucamp (1991:275) wys tereg daarop dat dit nie uitgesonder kan word as 'n spesifieke kenmerk van die kortkortverhaal alleenlik nie. Weens sy groter gedrongenheid en hoër konsentrasie is dit moontlik net meer opvallend by die kortkortverhaal.

Krige (in Rabie 1963:9) se verwysing na Rabie se prosatekste as *poème en prose* het verdere implikasies. Aucamp (1991:278) wys daarop dat 'n kortkortverhaal 'n storie móét vertel en dat die "ontploffende oomblik" dikwels in sy intellektuele krag lê. Ooreenkomste tussen die kortkortverhaal en poësie moet dus eerder gesoek word, byvoorbeeld in die metafoor (wat waarskynlik die belangrikste raakpunt is), die gebruik van simbole, die funksionaliteit van ritme en die "saamdink van tydsaspekte." Leonard Michaels (1988), soos aangehaal deur Aucamp (1991:277), waarsku teen ydele pogings om die kortkortverhaal en poësie onoordeelkundig te kombineer: "In suggesting a poem, and not being a poem, a short-short can seem merely disgraceful."

Die humor in hierdie verhaal is in die eerste plek geleë in oordrywing en die onverwagte wat grens aan die groteske en absurde. Daarby word Madame op 'n spottende wyse geïroniseer as 'n gesofistikeerde vrou wat so harmonieus leef dat sy selfs haar honde laat aanpas by haar uitrustings. Vir die buitestander moet dit lyk na 'n "voortreflike harmonie" (Rabie 1956:34) tussen meesters en hond. Die ironie is dat daar juis min werklike innerlike harmonie bestaan – dit strek nie verder nie as uiterlike vertoon. Die alomteenwoordige verteller karakteriseer die vrou as wispelturig, onvoorspelbaar, mistiek, teatraal, irrasioneel en raar. Van die honde se kant heers daar spanning en onsekerheid. Hulle leef nie vir Madame nie, maar vir die oomblik van bevryding uit hul



donker bestaan. Vir Madame is die wandeling slegs 'n klein onderdeel van haar bestaan, terwyl die wandeling vir die honde die "ontploffende" oomblik van waarheid is, maar ewe ironies beskik Madame daaroor volgens haar luime. Die verteller beskryf Madame tereg as net so "verruklik verspot" (Rabie 1956:34) as haar Franse poedel met sy vietse lyfie wat op onverwagte plekke kaalgeskeer is – 'n terminologiese onvanpastheid wat ook beskrywend is van die sfinksagtige Madame.

Rabie maak veral van kontraste gebruik wanneer hy hoog en laag, die mistieke en die gewone, vertoonsug en kortstondige genot (Madame en die foksterriër) teenoor mekaar stel. In die proses satiriseer hy die Madame en beklemtoon die ironiese lot van die honde.

## **2.5 Henriette Grové: Die draer (*Roosmaryn en wynruit* 1962, teks uit Smuts, J.P. & R. Van Rensburg [samest.] *Mosaïek* 1980:92-97 )**

Hoewel hierdie verhaal in die vroeë sestigerjare gepubliseer is, kan dit tog nie as 'n tipiese Sestigerprodukt beskou word nie. Dit verteenwoordig nog nie die eksperimentele aanslag van die Sestigters nie, maar sit eerder die romanties-realistiese tradisie van die jare vyftig voort (vgl. Kannemeyer 1998:184). Die verdienstes van die verhaal is geleë in sy hoë digtheid (dit wil sê, frekwensie en onderlinge verband van die samestellende dele/ geladenheid/ konsentrasie), hegte struktuur, die volgehoue humoristiese lyn, die milde aard van die satire en die sterk karakterisering, waardeur die hoofkarakter se ironiese lot vernuftig blootgelê word. Tematies is hierdie verhaal veral gemoeid met die werklike dilemmas van die gewone mens in die alledaagse lewe, hetsy skoenmaker of koster (vgl. ook Du Plooy, in Van Coller 1998:482). In 'n onderhoud met Elize Botha (*Die Burger*, 12 Oktober 2002 ) maak Grové die toepaslike opmerking: "Dit het eintlik net van vroeg al by my ingeskerp dat teenoorgesteldes in hierdie lewe altyd saambestaan."

Hierdie veel bekroonde skrywer, wat onder andere die Hertzogprys twee maal verower het, het *Roosmaryn en wynruit* (1962) aanvanklik onder die skuilnaam Linda Joubert gepubliseer. Dié bundel toon reeds die tekens van 'n sterk intellektuele inslag wat haar latere, meer ernstige skryfwerk kenmerk. Afgesien van 'n toenemende diepsinnigheid en



groter kompleksiteit (vgl. Heilna du Plooy, in Van Coller 1998:475), kan sekere deurlopende temas geïdentifiseer word soos menslike konflikte, ontgogeling, ontvlugting en misnoegdheid, wat ook neerslag vind in "Die draer". Grové maak dikwels, soos ook in hierdie verhaal, van satire gebruik om, volgens eie bekentenisse, "die flertse en behangseltjies weg te vat" (Botha 1973:12) en die probleemgebiede van die menslike bestaan in perspektief te stel.

Heel aan die begin van hierdie verhaal word 'n dubbele problematiek gepresenteer. Oom Dirk is diep ongelukkig oor bepaalde aspekte van sy nuwe amp as koster, maar het hom tog teësinig begin versoen met sy nuwe lot. Tydens die erediens hoor hy die dominee bid vir 'n ernstige siek broeder ouderling, maar hy kan glad nie vasstel wie dit is nie. Inderwaarheid is die laasgenoemde probleem 'n uitvloeisel van die eerste, maar die twee lyne loop eers ewewydig, kruis mekaar by geleentheid en vloei dan weer saam sodra die verhaal sy loop neem. Die kostersamp ontnem hom dus nie net sy gesag nie, maar sluit hom ook uit van inligting wat vir hom belangrik is en waarvan hy voorheen verseker was.

Oom Dirk was meer as dertig jaar lank 'n gerespekteerde ouderling in die gemeente, maar veral op aandrang van sy vrou en ter wille van ekstra inkomste het hy die betrekking as koster aanvaar. Dit het meegebring dat hy as senior kerkraadslid moes bedank en as betaalde amptenaar in diens van die kerkraad moes tree. Hier is reeds die eerste tekens van die toenemend ironiese lot van die hoofkarakter. Hy raak die tragiese slagoffer van 'n beskikking wat deur eie toedoen veroorsaak word.

Die hoofkarakter word in 'n reeks situasies geplaas wat sy gramskap wek en waarin hy toenemend vernedering ondergaan. Hy deel nie meer die kennis van die invloedryke en ingeligte dampkring van die kerkraad nie, die kostersbank is van die res van die gemeente afgeskei deur 'n swaar gordyn, as ondergeskikte moet hy telkens die sleutels by die pastorie gaan afgee en hy verneem dat slegs dienende kerkraadslede as draers by die begrafnis sal optree. In hierdie hele proses word Dirk geïsoleer en sy ironiese lot beklemtoon. Dit word geïntensiveer deur die kontras wat geskep word wanneer die hele



gemeente sing en die Here loof, maar: "Net hy sit met sy boekie klein in die hand alleen agter die rooi behangsel" (Grové 1980:93). Afgesien van die suggestie van 'n uiterse beperkte ruimte waarin die hoofkarakter hom bevind, kry die rooi gordyn ook 'n simboliese betekenis wat dui op die meedoënlose skeiding en die uiterste isolasie van Dirk, sowel as die verlies aan sy voormalige gesag. Die algemene betekenis van die gordyn word dan uitgebrei, versterk en verdiep deur die betekenislading wat dié simbool in die narratiewe uiteensetting kry (vgl. Du Plooy, in Van Coller 1998:486).

Deur die oorbeklemtoning van die swaar, formele, Calvinistiese gebruike, prosedures en atmosfeer gedurende die loop van die diens, soos geopenbaar deur die predikant se donker, dralende, melodramatiese stemtoon, sy metafore en die vaste liturgiese ordes, kry dit myns insiens 'n kleur van die karikatuuragtige. In wese is dit egter satire, wat aangewend word om juis te beklemtoon dat hierdie tipe erediens met sy konvensionele, klassieke inslag in 'n skerp kontras staan met ander vorme van aanbidding in die moderne wêreld. Die vraag kan gevra word hoe die hedendaagse leser identifiseer met die streng ortodokse rituele, gebruike en gesagsordes van die kerk, die predikant en die gemeente wat ter sprake is. 'n Antwoord hierop hang sekerlik saam met die reële leser se konteks. Die tydskonteks kan persepsies wel deeglik beïnvloed, maar die menslike aard (wat hier sentraal gestel word) het nog nie soseer verander nie. Die kleinlike en onchristelike eersug, snobisme en magstrewe by sowel oom Dirk as by sy vroeëre mede-ouderlinge satiriseer 'n tipe godsdienstigheid waar sterk afgewyk word van die ware Christelike naasteliefde.

Tydens die hoogtepunt van die verwarring in sy gemoed begaan die koster 'n reeks komiese blapse, wat egter te voorspelbaar, en daarom ietwat onoortuigend klugtig is. Hy bly byvoorbeeld staan as die ander mans ná die gebed gaan sit, sy lomp vingers kan nie Gesang 7 (numeries feitlik heel voor in die afdeling gesange) opspoor nie, sy brilhuisie val, hy probeer dit met die voet naderhaak, maar skop dit tot in die paadjie (sodat 'n seun op die galery begin giggel). 'n Stereotiepe toneel word hier uitgebeeld: in die kerk, waar selfs klugtigheid (*slapstick*) snaaks is, mag nie gelag word nie, daarom is dit ekstra moeilik om die lag te bedwing. Hierdie klugtige reeks gebeure herinner aan 'n



soortgelyke strategie om die komiese te bewerkstellig deur Eitemal, soos reeds bespreek met betrekking tot "Oom Sybrand se tweede offer" (Eitemal 1964:22-24).

Etlike wederkerende temas, elk met sy eie besondere toepassing, kom in hierdie verhaal voor. Die gordyn wat aanvanklik letterlik 'n skeiding tussen die gemeente en die koster aandui, word die simbool van sy eensaamheid en afsondering (Grové 1980:92). Die blink horlosieketting van die jeugdiger ouderling Mans wat Dirk se plek oorneem, suggereer selfgenoegsaamheid en status. In die kerk en by die pastorie moet Dirk telkens teen die ketting vaskyk. Namate Dirk se gesag afneem, groei Mans in statuur en in die proses raak die horlosieketting 'n belangrike identifikasiemiddel en 'n bron van ergerlikheid vir Dirk (Grové 1980:94 ). Die los skoensool herinner Dirk aanvanklik met deernis aan sy baie siek makker (Grové 1980:94 ). Aan die einde van die verhaal is dieselfde los sool egter die voorwerp waarop hy sy teleurstelling en gramskap uithaal (Grové 1980:97 ). Die moontlikheid dat sy vriend mag sterf, is aanvanklik vir Dirk onrusbarend, maar dan sien hy in die begrafnis 'n geleentheid om verlore eer te herwin (Grové 1980:96). Met die latere besef dat hy nou 'n buitestander is, volg teleurstelling en selfs woede, maar dan gee die moontlikheid van 'n oudstryder-begrafnis aan hom nuwe hoop dat hy tog 'n belangrike rol sal kan speel (Grové 1980:96). Egosentrisme kry dus voorrang oor empatie en meegevoel en daardeur word 'n tipies-menslike hebbelikheid gesatiriseer. Intussen *wonder* hy nie meer of die skoenmaker dalk sal sterf nie; hy aanvaar dat hy *gaan* sterf. 'n Absurde tipe logika word dus hier tot sy uiterste deurgevoer. Wanneer hy ten slotte besef dat Hermaans herstel, is hy eintlik jammer dat hy oorleef. Du Plooy (in Van Coller 1998: 486) wys daarop dat die simbole van lewe en dood intratekstueel staan in verband met Grové se hele oeuvre.

Die negatiewe emosies wat die hoofkarakter ervaar, vind uiting in kinderagtige reaksies wat ten doel het om hom te wreek en aan hom 'n skyn van onverskilligheid te gee, maar wat ook die kenmerke van 'n verloorder dra. As 'n bewys van die gesag waarmee hy tog bekleed is, staan hy tydens die diens op en gaan katrol 'n bolig oop. Hy maak ook sy stal op 'n Sondagmiddag skoon, want hy is mos nie meer "'n ouderling wat voorbeeld moet stel nie" (Grové 1980:95). Die tipies-menslike vermakerige houding is die uitvloeisel van



die spanning, vernedering en gevoel van verstoting wat in Dirk opbou. Die botsing in eie gemoed loop uit op Dirk se konfrontasie met ouderling Mans.

Daar is ironie in die feit dat Mans na Bybelse uitsprake verwys terwyl die twis tussen die twee karakters op die spits gedryf word. 'n Verdere moontlike Bybelse konnotasie (vgl. die gekraai van die haan) kan gevind word in die kerkklok wat slaan (Grové 1980:95), juis terwyl Dirk oor die ondeugde van Mans tob en boonop van plan is om op die Sondag stal skoon te maak. Die klokslag ruk hom tydelik tot stilstand, maar laat hom geensins van insigte verander nie.

Die nuwe strategie met die oudstryders as draers gee aan die hoofkarakter 'n tydelike gevoel van oorwinning, wat die ommekeer en teleurstelling van die slotepisode intensiveer. Die ergerlikheid in Dirk se gemoed word reeds vroeër geïllustreer deur die driftigheid waarmee hy die stal skoonmaak: "Die water sjiep deur die besemgras – op en af, heen en weer. (...) Hy stoot die besem wild deur die vuil water sodat die spatsels groen aan sy broek kleef" (Grové 1980:95). Dirk demonstreer die menslike dwaling dat gemeen word die bekleding van 'n bepaalde posisie 'n sekere gedragslyn vereis wat oorboord gegooi kan word as die amp nie meer ter sprake is nie. Die satire is duidelik gerig op valse waardes in die samelewing en menslike gebreke oor die algemeen (vgl. Kannemeyer 1998:271). Tipies menslik soek hy ook sondebokke vir sy onaanvaarbare posisie as verontregte, soos hy dit beleef. Daar is verwyte teenoor sy vrou wat hom teen sy sin in die kosterkap ingepraat het en dit is ook sy en die predikant wat die saak uiteindelik beklink het (Grové 1980:92 ).

'n Belangrike rede vir Dirk se ontgogeling is die grondslag vir sy selfbeeld in die verlede, wat veral op twee pilare rus: sy jare lange kerkraadsdiens en sy deelname aan die Anglo-Boereoorlog. Die gewig wat hy aan sy eie oordeel heg en die deurslaggewende aard wat hy daaraan toeken, word op 'n ironiese wyse deur die volgende gelaaide frase gedemonstreer: "hy wat drie predikante ingestem het" (Grové 1980:93), asof die stemme van die ander kerkraadslede geen gewig dra nie. Ook word die deelname aan 'n kortstondige oorlog lank gelede verhef tot 'n status wat belangriker is as die eietydse



konvensies. In hierdie verband verwys Antonissen (1960:308) na Grové se *Die goeie jaar* (1958) waar die dade van die verlede hulle ook sonder genade in die hede kom wreek. Ook Du Plooy (in Van Coller 1998:480, 483) vind dat die skrywer meermale die mag van die verlede gebruik om die hede te bepaal – 'n besondere tema in sowel Grové se dramatiese werk as in haar prosa, vgl. onder meer *Die glasdeur* (1959). Deur die omruiling van rolle word die verlede en hede gekontrasteer en 'n nuwe perspektief geskep. Antonissen (1960:308) noem dit Grové se voorliefde vir "onthullende retrospeksie" in haar kortverhale. Die "ontnugteringsmotief" (Botha, in Cloete 1980: 337), realiteit teenoor illusie, kom ook voor in *Jaarringe* (1966), waar die ouer mens, soos ook in "Die draer", sy plek leer ken deur vernedering.

Du Plooy (in Van Coller 1998:478) wys daarop dat Grové se preokkupasie met waarheid en leuen, syn en skyn, die praktiese en etiese implikasies van keuses in elke mens se lewe en die uitgelewerdheid van die mens aan sy eie beperkinge en aan die tyd dwarsdeur haar oeuvre prominent bly. In hierdie verhaal is Dirk se bevange, onsekere beweging tussen realiteit en idealiteit op ironiese wyse regstreeks die gevolg van 'n beslissende keuse wat hy self in die verlede gemaak het. Die onstuitbare voortgang van tyd is vir die mens onomkeerbaar en meestal finaal. Vergelyk in dié verband die horlosieketting waarna telkens verwys word. Ook in die bekroonde novelle *Die kêrel van die Pêrel of Anatomie van 'n leuenaar* (1983) is die onderliggende gedagte die hantering van die waarheid en die werklikheid (vgl. Du Plooy, in Van Coller 1998:481).

'n Vertellende praatstem is die vertelstrategie in hierdie verhaal (vgl. Botha 1987:67). Die belangrikste momente in die verhaal word versigtig gekies om die menslike drama binne die gemoed van Dirk en sy reaksies daarop so te beskryf dat 'n multidimensionele karakter geskep word. Die beskrywings in die verhaal verminder egter geensins die aktualiteit en vertraag ook nie die gang nie. Dialoog en beskrywing vul mekaar aan om 'n afgeronde geheel te skep. Botha (in Cloete 1980:337) maak gewag van die gevoeligheid en begrip waarmee die mens, vol illusies, deur Grové uitgebeeld word.



Die hoofkarakter ondergaan in die verhaal 'n sirkelgang van wisselende emosies. Aanvanklik is daar 'n mate van berusting in sy nuwe status, maar dan tree onvergenoegdheid in wanneer hy van sy verliese bewus raak. Die onomkeerbaarheid van sy posisie bring groot teleurstelling vir Dirk, maar by die besef dat die jeugdiger Mans besig is om sy plek in te neem, slaan dit oor in woede en gedagtes van wraak. Die vooruitsig van oudstryders as draers bring visioene van glorie en oorwinning, asook 'n tydelike gevoel van meerderwaardigheid. Dan kom die ontnugtering van die sieke se herstel en Dirk word wreed uit sy droomwêreld geruk. Dit is ironies dat hy op die gegewe oomblik geen vreugde daaruit kan put dat sy getroue vriend en strydmakker die lewe gaan behou nie, omdat hy reeds vasgevang geraak het in 'n skynlogiese argumentasie in sy gedagtes, wat uitloop op 'n oorwinning vir hom.. Hierdie tipe frustrering van verwagtinge (vgl. Eastman 1936:71) is die teenpool van die bevrediging van verwagtinge om oor ander te triomfeer. In die proses word die leser dan ook van die karakter Dirk vervreem en die afstand wat geskep word, intensiveer die humor.

As hy van die siekehuis wegstrompel, kug hy verleë en sy voetstappe klink onseker op die voetpaadjie. Dan haak die los skoensool weer 'n keer, hy buk, pluk die sool vererg los en gooi dit agter die heining in met 'n "vervlakste halwe werk".(Grové 1980:97) Die dubbelsinnige laaste opmerking is 'n baie effektiewe humoristiese afsluiting: Die halwe werk wat die skoenmaker (Hermaans) by implikasie gedoen het, word oorgedra op die situasie. Nie slegs Hermaans nie, maar ook ander kragte (soos die Voorsienigheid), het hom in die steek gelaat toe hy feitlik seker was van sy uur van glorie met die gewaande begrafnis onder die vierkleur. Kannemeyer (1998:272) wys tereg op Grové se neiging om dikwels met 'n dramatiese slot die mens uit sy beperktheid te lig.

Die fyn karakterisering in die kortverhaal dra veral by tot die humor: Wanneer oom Dirk sy twee stutte in die lewe verloor (sy ouderlingskap en oudstryderstatus), is hy reddeloos, omdat sy eer en gesag ten nouste daarmee verknoop is. Die opflikkering van hoop, fantasie en die vooruitsig op 'n oorwinning oor die situasie waarin hy teen sy wil beland, is tydelik. Deur sy verlies aan gesag in die gemeente word hy die slagoffer van sy eie toedoen, soos hy ook self aandadig is aan die verydelde vooruitsig van die herwonne eer



as oudstryder. Hy het toegelaat dat sy verbeelding die loop neem juis om homself te kan bewys en vir Mans te oortref, maar hy het nie die realiteit in ag geneem dat die sieke nie noodwendig hoef te sterf nie. In die proses verwag hy selfs dat sy vriend *moet* sterf ter wille van sy lugkastele.

Die humor is myns insiens enersyds geleë in die uitbeelding van dié egosentriese karakter, met sy tipies-menslike eersug en drang na mag (wat terselfdertyd ook geopenbaar word by die antagonis wat hom maar te graag van sy posisie in die samelewing wil ontnem). Andersyds is dit egter veral die grensoorskryding wat tot uiting kom in sy teleurstelling ten slotte wat die leser vermaak, omdat dit terselfdertyd sy simpatie verminder. 'n Knap sielkundige spel met vereenselwiging en afstand word só gespeel.

Die onversoenbaarheid is geleë in die hoofkarakter se voortgesette sug na eer en erkenning, terwyl sy nuwe betrekking hom as gesagsfiguur uitskakel op dieselfde plek as waar hy voorheen sy outoriteit kon uitleef. Die skrywer maak van ironie gebruik om 'n oordeel uit te spreek oor die karakter se hunkering na agting en sy onvermoë om in 'n nuwe situasie aan te pas. Dit het 'n ontluistering tot gevolg, hoewel die ironie nie wreed of bytend is nie (vgl. ook Botha, in Cloete 1980:337).

In hierdie verhaal is myns insiens sprake van 'n deurlopende spel, waarin as 't ware 'n beroep gedoen word op die leser se meerdere kennis in insig, teenoor die karakter se onkunde of blindheid. Daar is dan ook 'n opvallende kontras tussen wat die karakter begryp en dit wat deur die handelingsverloop gedemonstreer word. Sonder dat die gegewe openlik didakties raak, impliseer die verhaal tog dat kleinlikheid ware Christenskap teenwerk.

Die skrywer maak van satire gebruik om 'n hele reeks menslike swakhede en dwaashede van veral die hoofkarakter bespotlik voor te stel. Deur Dirk se optrede en sentimente spot die skrywer met die mens se behoefte aan erkenning en agting, sy sug na dit wat voortreflik was in die verlede en die behoefte om oor vertroulike inligting uit die



"binnekringe" te beskik. Die oordrewe waarde wat geheg word aan die bekleding van sekere posisies in die samelewing word eweneens gesatiriseer. Nog 'n menslike swakheid is Dirk se neiging om toe te laat dat sy verbeelding met hom op loop sit by die geringste aanleiding daartoe. Die skrywer satiriseer hierdie swakheid by drie geleenthede: met die vooruitsig dat daar 'n begrafnis gaan wees; as dit wil voorkom of die kerkraadslede draers sal wees; en as dit hom byval dat hy en Hermaans mede-oudstryders was. Dit dra by tot die satiriese, samevattende insig wat die opportunistiese aard van die mens beklemtoon. Tipies van die satire, word die teenstrydighede in hierdie verhaal tot onversoenbare konsekwensies deurgevoer.

## **2.6 Breyten Breytenbach: die boenk (1964, teks uit De Vries, Abraham H. [samest.]. *Eeu – Honderd jaar van Afrikaanse kortverhale* 1996:97)**

Breytenbach se debuutbundel, *Katastrofes*, is nie slegs 'n belangrike baken binne die prosakonteks van Sestig nie, maar dit dui ook op 'n sterk individualistiese skrywer in wie se werk sprake is van sowel herkenbare Oosterse as Wes-Europese invloede. In sy motivering by die toekenning van die APB-prys (1964) aan Breytenbach, beskryf D.J. Opperman die skrywer as "'n realis en 'n fantas wat 'n eie grillige wêreld opbou". Hy beskou die bundel as 'n belangrike verdere ontwikkeling ná Jan Rabie se *21* (Opperman 1977: 82).

Henriette Roos (in Van Coller 1998:62) meen *Katastrofes* en *Om te vlieg* (1971) van Breytenbach bied dalk die mees ekstreme antwoord op Van Wyk Louw (1963:73) se sug na nuwe temas, nuwe woordgebruik, nuwe strukture, 'n nuwe wêreldbeskouing, asook sy verwysing na "'n nuwe klimaattipe" rondom Sestig. (Laasgenoemde in sy inleiding tot *Windroos*, 1964:v.)

Elize Botha (1987:73) wys op kenmerkende eienskappe in *Katastrofe*, soos die verwoording van absurde ervaring, die appèl aan grens- en skemergebiede van die mens se dink en voel, die emosie, die intellektueel-ongekontroleerde drang, kinderlike en



naïewe ervarings, die feit dat die waargenome werklikhede "verskerf" en dat handelinge dikwels 'n grillige en "grillerige" stuk persoonlike willekeur raak. Die tekste kan nie in konvensionele literêre terme soos eenheid, samehang en patroon beskryf word nie, omdat logiese opeenvolging, patrone van oorsake en gevolg nie in hierdie wêreld van "droom en flitsende illuminasies" bestaan nie (Botha 1980:337). Oor die Zen-Boeddhistiese, surrealistiese perspektief toon Botha bedenkinge as sy die betekenisvolheid van die geskifte bevraagteken vir diegene wat hierdie Oosterse dampkring nie deel nie. Sy vind ook dat "die prys wat daar gestel word op oordrewe spontaneïteit (...) die literêre kommunikasie (kan) laat verskrimpel tot 'n gril" (Botha 1987:73). Nie alle kritici was dus onvoorwaardelik ingenome met die bundel nie.

Nogtans oordeel Kannemeyer (1983:466-477) en Smuts (1990:219-232) positief oor bepaalde elemente van die prosatekste in *Katastrofes*, soos dit onder meer beslag kry in "die boenk". Eersgenoemde loof die fantasieë wat deur taal- en tematiese transformasies verwoord word, die totale opheffing van tydsverloop, die feit dat klassieke, godsdienstige en religieuse mites in nuwe gedaantes omskep word en die vervloeiing van die afgryslieke en absurde. Die skrywer besit die vermoë om sonderlinge gebeurtenisse met 'n sin vir die lagwekkende as die gewoonste werklikheid aan te bied of so "dat 'n sprokieswêreld algaande 'n reële aanskyn kry" (Kannemeyer 1983:466).

Vir my lê die waarde van hierdie bundel onder meer daarin dat die nuwe terreine wat verken is, 'n ander en dikwels nuwe invalshoek van die leser vra. Die aard van die eksperimentering en verkenning getuig van soveel nie-konvensionele invloede dat die literêre kritiek ook paradigmaskuiwe moes maak, aangesien baie van die maatstawwe wat tot in daardie stadium gangbaar en gebruiklik was, nie die nuwe kon meet nie. Die probleem strek ook verder: Breytenbach se individualisme is so onvoorspelbaar en wars van die gewone logika dat daar nie altyd geldige, beproefde paradigmas bestaan nie. In dié sin is dit dan ook gepas om Breytenbach se prosatekste in hierdie bundel individueel en in hulle eie reg te probeer interpreteer.



Reeds in die titel, "die boenk", vind ons wat Roos (in Van Coller 1998:281) "die speelse permutasie van woorde" noem. Roos noem dit 'n *ars combinatoria*, die kuns van woorde en letters omruil, kombineer en herrangskik om daardeur voortdurend nuwe verhoudings en betekenis te laat ontstaan – en: "Permutasie berus op die beginsel van suiwer willekeurige spel".

Die skynbaar sinlose titel, "die boenk", word verbind met die woord "dier", wat in die aanvangsin ter sprake kom: "Die boenk is 'n nuwe dier" (Breytenbach 1996:97). "Boenk" mag dalk vir sommige lesers lyk na 'n vervorming van "boek", volgens *WAT I* (1970<sup>3</sup>) die blaarpens van 'n herkouende dier (vgl ook *boekpens/boepens*). Die boenks wei immers snags in die bome en die moontlike verwysing na *maag* word geëggo in die slotsin waar die boenks oor hul mae stree. Maar dan bring die skrywer een van sy absurde kontradiksies na vore wanneer hy sê die boenks leef van boomvisse.

De Vries (1986:166-168) wys op die ooreenkomste tussen Breytenbach se fantasmagoriese diere en dié van Henri Michaux (1972), maar gaan verder en kwoteer sinne met merkwaardige ooreenstemming, soos byvoorbeeld die aanvangsin, hierbo aangehaal. Daar bestaan nie twyfel oor die belangrike invloed van die Wes-Europese kultuur op die werk van Breytenbach nie en intertekstualiteit word teenswoordig as 'n gegewe beskou, vgl. Van Gorp (1986:196): "Het autonome, eenmalige karakter van de tekst wordt hierbij ontkend; elke tekst bevindt zich immers op het snijpunt van zoveel andere tekten, waarvan hij de repliek, de herlezing, de verschuiving, de verdichting, de oplossing, enz. is". Dit verskaf dikwels die impuls vir kreatiwiteit en impliseer geensins klakkelose navolging nie. Dit is in hierdie geval wel opvallend dat Michaux se publikasiedatum agt jaar later is as dié van Breytenbach.

Breytenbach verkry sy humoristiese effekte deur onder meer die gebruik van volgehoue fantasie, voortdurende kontradiksies, voorbedagte paradokse en die algemene toon van 'n kinderopstel. Die diere het byvoorbeeld drie oë en vyf bene, dra stewels, hul ore dien as vlerke, hulle is byna heilig omdat hulle so nutteloos is, hul stewels veroorsaak dat hulle moeilik boom klim (waar hul kos is), hulle lag met dooernstige gesigte, hulle het swak



oë en dra bril, en hulle word beskryf as geharde vlieërs ten spyte daarvan dat hulle lomp rondval in die lug (Breytenbach 1996:97).

Hierdie strategieë is 'n uitvloeisel van die Zen-beginsels met die klem op *satori*, dit wil sê verligting of illuminasie wat bereik word deur meditasie. Die doel is om teenstellings deur gelykmaking uit te wis ten einde verligting te bereik. Wanneer heilige dinge op hierdie wyse geprofaneer word, is dit in werklikheid 'n heiliging, en ook omgekeerd. Dit is dan hier waar die paradoksale, die nie-tweeledige, die kontradiktoriese in die spel kom. Dit het ten doel om denkraamwerke te oorskry en die verstand oop te maak. Die kontradiksies word egter nie opgelos nie en die spanning tussen die paradoksale bly gehandhaaf, volgens Hein Viljoen (in Van Coller 1998:277-278).

Die skrywer maak gebruik van 'n tegniek waardeur hy normale logika omkeer in 'n onlogiese orde wat dan juis die absurditeit daarvan beklemtoon. Hy maak byvoorbeeld die stelling dat die boenk vyf bene het "en *dus* altesaam 31 tone" (Breytenbach 1996:97 - my kursivering - JV). Die afleiding gesuggereer deur "dus" het egter geen logiese grond nie. 'n Verdere implikasie van die absurde stelling is dat die voete nie ewe veel tone het nie. Hy sê ook dat die diere byna heilig is "*omdat* hulle so nutteloos is" (Breytenbach 1996:97 - my kursivering - JV), maar nutteloosheid is tog nie 'n voorwaarde vir heiligheid nie. Gedagtig aan die heilige beeste in Indië is hierdie motivering egter nie volkome irrasioneel nie.

Deur 'n geleidelike proses van verheffing beklee die skrywer die aanvanklike onbekende dier met eienskappe wat aan hom status verleen, ten spyte van sy nutteloosheid. Aan die begin word op 'n onpersoonlike en onbepaalde wyse na " 'n ... dier" verwys. "Dit" dra stewels en "dit se voete" is teer. Dan word die voornaamwoord persoonlik: "sy oordromme" en "Sy ore" (Breytenbach 1996:97). In die res van die vertelling word die individu deel van 'n groep, dus met meer status beklee en met groter impak vanweë groepdinamika. Daar word nou deurgaans na die groep diere as "hulle" verwys. Die progressie loop gevolglik van 'n enkele onbekende dier tot 'n groep met identiteit.



Die nuwe diere word vervolgens toenemend vermenslik. Hulle dra stewels en brille, giggel en streel behaaglik oor hul mae, soos primate of menslike wesens. Die laasgenoemde handeling plaas hulle in 'n hoë biologiese orde, ten spyte van die kontradiksie dat hulle 'n nuwe diersoort verteenwoordig (wat gevolglik nog 'n ewolusionêre gang moet voltooi). Die vermensliking van diere is 'n baie ou literêre strategie in die fabel, sprokie en epos (vgl. Hattingh 1950:27-35), maar in hierdie verhaal word die humoristiese effek bereik deur die kontras tussen die tekens van sofistikasie (stewels, brille) en die primitiewe (selfs wanstaltige) dierlike eienskappe (drie oë, vyf bene, harige ore om mee te vlieg, verskillende paringsroepes van die wyfies en die reuns), asook die totale absurditeit van die verhouding tussen onderdele en die geheel.

Weens die gebruik van fantasie in die vertelling is dit vir die leser moeilik om 'n konsep van die diere se fisieke voorkoms te konstrueer. Dit gebeur juis omdat die skrywer die normale geheue- en denkbeelde deur sy vermenging van die bekende en die onbekende (fantastiese) so erg korrupteer. Hierdie saambestaan van teenstrydighede sluit volgens Viljoen (in Van Coller 1998:287) ten nouste aan by die Zen-gedagte van die oplos van kategorieë. Verskynsels word in abnormale verhoudinge gesien, ruimtes verskuif en vervorm en die leser gedisorïenteer. "Die grense tussen werklikheid en fiksie word vervorm en in mekaar ingevou" (Viljoen, in Van Coller 1998:287).

Deur sy beskrywing van die nuwe amfibiese diere, werp die skrywer eintlik satiriese refleksies op die leefwêreld van die mens: die geluide van die menswêreld is "te brutaal" vir die ore van die boenk; die boenk is nutteloos en gaan lê graag op sy rug en snork; sy geroep van die wolke af ontstel die aardlinge omdat dit klink asof hy onbedaarlik skater oor die belaglikhede op aarde (Breytenbach 1996:97). Die boenk is belaglik, maar dit is ironies dat die mens as belagliker gesien word.

Die Taoïsme, as bestanddeel van die Zen-Boeddhisme, gebruik lopende water as 'n sentrale metafoor om sy vloeiende en positiewe krag te beklemtoon (vgl. Viljoen, in Van Coller: 1998:277). Die simboliek vind ook neerslag in hierdie vertelling. Die boenk is naamlik gek na water en daarom is dit nie verrassend om 'n boenk "uit die kraan te sien



peul nie" (Breytenbach 1996:97). Weer eens moet die leser sy denkbeeld van 'n vlieënde, boomklimmende dier versoen met die absurditeit dat die dier so amorf kan wees dat dit moontlik is om uit die kraan te "peul".

Botha (1980: 337) verwys na die verband tussen *Katastrofes* en *Om te vlieg* (1971), ook met betrekking tot die vliegverskynsels wat op verskillende vlakke verstaan kan word, selfs as "ekstase en wêreldontstyging." In hierdie verhaal styg die boenks met hul groot, "pesige" ore op na 'n verhewe posisie (die wolke) waarvandaan hulle vanuit 'n meerdere posisie as 't ware afkyk/neersien op die wêreld met sy belaglikhede en absurditeite en dan skater oor dit wat hulle waarneem (Breytenbach 1996:97). Met ander woorde: 'n transformasie vanuit 'n ondergeskikte posisie vind plaas, grense, orde en hiërargie word verontagsaam en wêreldbetragting vind vanuit 'n neutraler, meer gesaghebbende, hoër posisie plaas. Hier is ook letterlik sprake van 'n ruimtelike progressie: van die water na die bome, na die wolke. Hierdie inkyk vanuit een ruimte in 'n ander is nie net kenmerkend van Breytenbach se prosa nie, maar ook van sy poësie en skilderkuns (vgl. Viljoen, in Van Coller 1998:289). Dit is ironies dat, ten spyte van fisieke gebreke soos gevoelige ore, teer voete en "swak knippende oë" (Breytenbach 1996:97), die boenk uitstyg tot 'n posisie van meerderwaardigheid teenoor die mens. 'n Humoristiese tipe ommekeer vind dus plaas.

Breytenbach se neiging tot veelvuldige anatomiese verwysings en beelde kan ook in hierdie vertelling geïdentifiseer word as bydraend tot effekte wat met humor geassosieer word. Raskin (1985:39) bevind, met verwysing onder ander na Mindess (1971:59) en Greig (1923:110), dat seks een van die belangrikste impulse is wat die mens probeer beheer en dat dit onderliggend is aan vorme van humor. Die leser se natuurlike weerstand teen seksuele verwysings en suggesties, hetsy vanweë skaamte of afkeur, word afgebreek of daar word ingespeel daarop. In die proses word energie vrygestel wat uiting vind in 'n genotvolle ervaring wat die laghandeling mag insluit. In hierdie verhaal is daar byvoorbeeld verwysings na die boenks se lang, pesige ore, die feit dat hulle snags in die bome vroetel, en wanneer hulle versadig is, kraai van die lag, asook die gegiggel



van die wyfies met plat sterte en die skommelende geluide van die reuns. Seksuele ondertone word hierdeur gesuggereer, sonder om blatant te wees.

Terwyl die skrywer van hierdie prosateks die groteske modus gebruik om 'n humoristiese effek te bereik, dui dit tog op die kenmerkende elemente eie aan verskeie modi binne die humorkader. Grillige oordrywing, verrassing, konflik en weerspreking van logika, asook die volgehoue samevoeging van onversoenbaarhede kenmerk die vertelling. Nogtans is daar nie sprake van meer aggressiewe elemente soos sadisme, die sardoniese, skrikwekkende, wrede en walglike wat dikwels die groteske vergesel nie. Hoewel Breytenbach skok, verras en verwring, vervul hy die leser nie met afsku nie en het die groteske hier 'n milde uitwerking. Die satire op die mens en die absurditeite van die aardse bestaan is subtiel genoeg om eerder te amuseer as te verwond.

## **2.7 Audrey Blignault: Het spoke nekke? (*Die plesierboom* 1967, teks uit *Oulap se rooi* 1988:58-62)**

Audrey Blignault se vele essays wat sedert 1950 aanvanklik as gereelde bydraes in die vrouetydskrif, *Sarie Marais* (later net *Sarie*), verskyn het, is deur die jare heen gebundel met *In klein maat* (1955) die eerste in 'n reeks. Met die opskrif van die tydskrifrubriek, *Uit die dagboek van 'n vrou*, is betekenis verleen aan 'n deurlopende beeld van haar skrywerskap. Botha (in Cloete 1980:376) beskryf dit as die "joernalistiek van die wêreld van die vrou", maar kwalifiseer die stelling as "steeds 'n verslag-met-'n-vertolking" In dieselfde verband haal Botha W.E.G. Louw se woorde aan waar hy sê Blignault se geskrifte is dikwels gegrond op wat 'n mens sou moet noem "die avontuur van die alledaagse" (Botha, in Cloete 1980:377). Botha wys op die belangrikheid van vorm by Blignault, die sorgsame opbou en afronding van 'n argument en die "treffekere gevoel vir ritme en samehang binne die raamwerk wat die essay daarstel" (Botha, in Cloete 1980:379). Die "verbinding tussen 'n besondere joernalistieke aanleg, 'n fyn bestendige sin vir waardes en die onmiskenbare talent van die verteller" word eweneens deur Botha (in Cloete 1980:380) geloof.



Die verhaal wat hier bespreek word, het in 1967 in *Die plesierboom* verskyn, maar is opgeneem in *Oulap se rooi* (1988), wat 'n keur van Blignault se humoristiese essays verteenwoordig. In die inleiding tot die bundel sê Berta Smit (Blignault 1988:3) dit gaan by Blignault om die lag as "'n verheerliking van die baldadigheid (...). Dit gaan om die lag as dié menslike eienskap waardeur hy hom van elke ander vorm van lewe onderskei om so waarlik méns te word".

Hierdie gemoedelike essay getuig van 'n fyn waarnemingsvermoë en 'n gevoeligheid vir taalnuanses. Deur haar besondere aanwending van die woord, die spel met die taal en die verskeidenheid onderwerpe waaroor sy oor baie jare heen met 'n wye leserskring gekommunikeer het, word sy soms as 'n waardige opvolger vir C.J. Langenhoven gesien (vgl. Kannemeyer 1998:178). Botha (in Cloete 1980:378) sluit hierby aan, veral wat die taalspel ten opsigte van spreuke en segswyses betref. Smit (Blignault 1988:2) beklemtoon Blignault se sintuiglikheid waarmee sy 'n hele wêreld voor haar oproep "met kleure, reuke, klanke, die intonasie van 'n stem".

Blignault se ervaring as rubriekskrywer blyk uit die deeglike ordening van die stof en die aandag aan struktuur. Berta Smit meen elke essay sluit, wat vorm betref, met die digtheid van 'n sonnet (Blignault 1988:2). Die eerste vraag vorm 'n klein leidmotief wat aanvanklik en ten slotte sterk uitgelig word: dit word gebruik as die titel, die eerste en derde paragraaf, as die hoogtepunt van die enumerasie van die seuntjie se vrae en word ten slotte selfs met hoofletters geskryf. As sodanig word dit die uitgangspunt van die essay, die kapstok om die res aan te hang – van die poëtiese vraag in die tweede paragraaf ("Is dit nie 'n vraag wat soos duineriet sing, soos melkbos ruik en 'n hele Strandveld van suggestie wyd en blou om 'n mens laat uitspan nie?") tot die eweneens drieledige gevolgtrekking in die vierde paragraaf: ("n vraag wat al jare lank my verbeelding prikkel, my fantasie uitdaag en my spekulatiewe sin wakker hou"). Daar word telkens in hierdie essay van 'n driedeling gebruik gemaak – wat binne die retorika as die aangewese getal beskou word om ontvangers se aandag te help behou. (Preke is 'n tekenende voorbeeld hiervan.) Nadat sy in paragraaf 2 blyke gegee het van die



verbeeldingryke deur die beeldryke segging, wy die spreker die res van die essay aan die verbeelding, fantasie en spekulatiewe in haar eie formulering van verrassende vrae.

Na 'n kort situasiestelling oor die seuntjie wat die vraag gestel het, word eers oor die titelvraag gedebatteer, dan, na nog 'n opnoemingsarsie, word die debatstipe aanbieding voortgesit in 'n praatstyl, soos die gebruik van "Ja" en "Nee" (Blignault 1988:61) onder meer uitwys. Vrae as sodanig, die aard, uitwerking, funksies en omvang daarvan, maak die kern uit van die besinning: Aan die meer ernstige kant word vrae gesien as belangrik, omdat dit aan die ewig onoplosbare misteries van die lewe raak ("Wanneer is 'n mens middeljarig en wanneer is jy oud?" (Blignault 1988:59). Dit is ook 'n uitdrukking van verwondering ("Huil die see in die donker en sing hy weer as dit lig word?" (Blignault 1988:58) en weetgierigheid ("Ma, wsaar is my katte se pa?" (Blignault 1988:64), dien om te takseer ("Stel u belang in onderwaterduikery?" (Blignault 1988:60), is 'n onmisbare middel tot die opdoen van kennis ("Kan u my miskien sê wat 'n basuutjie is?" (Blignault 1988:60), bevorder wysheid ("Gaan ek gaaf wees as ek groot is?" (Blignault 1988:58), is 'n aanknopingspunt tussen mense ("Het u al op George se gholfbaan 'n toernooi gespeel?" (Blignault 1988:60), 'n manier waarop mense mekaar leer ken en ontgin ("Het u al oesters geëet saam met swart brood en vonkelwyn?" (Blignault 1988:60), 'n manier om mense aan mekaar te koppel ("Hoe lyk dit, het u nie vir my 'n vuurwarm wenk vir die 'July' nie?" (Blignault 1988: 59) of van mekaar te vervreem ("Is u ook een van die outydse individualiste wat weier om tou te knip?" (Blignault 1988:60). Vrae skep moontlikhede om te fantaseer en te spekulere ("Hoe weet 'n Siamese kat dat daar kuiergaste kom?" (Blignault 1988:59), maar kan ook lei tot onvervuldheid of frustrasie as dit geen antwoorde vir soekers oplewer nie of niksseggend blyk te wees ("Wie dink Van der Merwe-grappe uit?" (Blignault 1988:59).

Daarna word veral drie situasies voorgestel, naamlik 'n dineetafel, waaraan die meeste aandag gewy word; die vrysituasie, gekenmerk deur vrae met 'n "newebetekenis", en ten slotte (siklies) weer kindervrae, maar nou van die spreker se eie kinders. Hier word ingegaan op verskillende kategorieë: interessante vrae, moeilike vrae, verbode vrae en onbeantwoorbare (maar prosaiëse) vrae. Ter afsluiting word die "stomslaanvrae" as die



hoogtepunt uitgewys: "wat onweerlegbaar die bewys bly van die raaisel wat die mens is in sy onvoorspelbare gang oor die aarde" (Blignault 1988:62). Die klimaks is onteenseglik: "HET SPOKE NEKKE?" (Blignault 1988:62).

Hierdie teks is andersoortig deurdat dit aangebied word as 'n humoristiese essay met die vraag sowel as uitgangspunt, tema en basis-strategie. Die (retoriese) vraag is 'n eeue-oue strategie om ontvangers te prikkel, te laat nadink en persoonlik te betrek. Ander humoristiese tekste van die skrywer wat hierby aansluit, is "Wie se man is dit dié...?" en "Hoe lyk 'n isotoop?" uit dieselfde bundel, waarin vrae ook 'n belangrike rol speel. Dikwels maak die implisiete outeur in werklikheid 'n stelling deur die vraag wat gestel word. Daarby word sommige van die vrae op so 'n wyse geformuleer dat die grensoorskrydende effek, die onverwagte perspektief, en die absurditeit daarvan 'n humoristiese uitwerking het.

In haar essay meng die skrywer die bespiegelende en die interrogatiewe stelwyses op 'n vernuftige manier. Sy gee as 't ware gestalte aan haar redenasies by wyse van 'n verskeidenheid vrae in verskillende kenmerkende kategorieë. Die titel is gepas, dog ietwat misleidend in die sin dat hier in werklikheid bespiegel word oor 'n ernstiger saak, naamlik die onbeantwoorde vrae in die lewe. Dit vervul wel 'n belangrike funksie, deurdat dit die leser se aandag trek en deur die absurditeit van die twee sake wat verbind word (spoke en nekke) van meet af aan die keuse vir 'n ligte aanslag voorop stel. Die aanvangsvraag, die herhaling van die titel, naamlik: "Het spoke nekke?" (Blignault 1988:58), word nie alleen uitgelig deur dit op sigself as eerste paragraaf te plaas nie, maar dit word ook op 'n poëtiese wyse deur die spreker verdiep, ingelui deur 'n wedervraag: "Is dit nie 'n wonderlike vraag nie?" (Blignault 1988:58). So verleen sy gewig aan iets wat die leser waarskynlik as triviaal en komies ervaar het.

Die vraag oor die spoke het vir haar 'n baie persoonlike kleur, omdat dit herinneringe oproep van die Bredasdorpse strandveld waar sy grootgeword het en waar die besondere vraag gebore is. Die konteks, van die "kwiklewendig(e)" vyfjarige seuntjie wat jare vantevore by hulle gekuier het, word vervolgens kortliks gegee. Anders as wat dikwels



gebeur in die interaksie tussen volwassenes en kinders, is dit duidelik dat hierdie kind se vrae geensins as verspot afgelag word nie. Kinders word tradisioneel gekoppel met kreatiewe of onverwagse perspektiewe en kan beskou word as een van die "standaardbronne" van humor (inluitende ironie) deur die eeue. Daarvan getuig die rol wat kinders speel ook in ander verhale in hierdie studie, soos "Die burremeestersvrou" deur Deist en Welma Odendaal se "My pa", wat later bespreek word.

Die titelvraag is produktief, in die sin dat dit verdere denk- en skryfprosesse genereer. Die spreker kom, in haar skyn-ernstige argumentasie oor die aard van spoke met betrekking tot hierdie vraag, tot die slotsom dat 'n spook met 'n nek verkieslik is. Die verbeeldingspel lei dan tot 'n insig dat 'n nek die kognitiewe en fisieke verbind, deurdat die fisiese omkyk die vermoë oproep om die toekoms in terme van die verlede te interpreteer. Tog is dit in wese 'n irrelevante vraag en ook daarom komies. Die spreker buit die vermoë uit om te fantaseer buite die realiteit om en bereik deur die besondere formulering 'n humoristiese effek. "Het spoke nekke?" is humoristies, enersyds omdat dit op die terrein van die bonatuurlike beweeg en dus onkontroleerbaar is, maar andersyds veral weens die onderliggende aanname dat spoke wel bestaan. Dit is in dié sin vergelykbaar met: "Is die wind wit?" (wat aanneem dat die wind 'n kleur het), "Hoekom is 'n hasie pienk?" (Blignault 1988:58), wat aanvaar dat pienk die kleur van hasies is, "Waar het Jan Kolonie Hoenderdief gewoon?" (Blignault 1988:59), wat aanneem dat so 'n persoon bestaan het en "Wie eet my sakdoeke op?" (Blignault 1988:62), wat daarvan uitgaan dat die sakdoeke wel geëet word.

Die ander onbeantwoorbare vrae (Blignault 1988:58-59) is meer divers. Dit het te doen met perspektief en formulering ("Huil die see in die donker en sing hy weer as dit lig word?"), met die toekoms ("Gaan ek gaaf wees as ek groot is?"), met seksisme ("Lag manne vir manne?"), met dinge se nuk om te verdwyn ("Wat word van knoppiespelde"), die oorsprong van grappe en humor ("Wie dink die Van der Merwe-grappe uit?"), dieregedrag ("Hoe weet 'n Siamese kat dat daar kuiergaste kom?) of met begrensing ("Wanneer is 'n mens middeljarig en wanneer is jy oud?). Op sigself is die vrae nie deurgaans komies nie – die humor lê juis in die verrassende enumerasie. Dié reeks word



opgevolg (Blignault 1988:59) met onbeantwoordbare vrae wat uitmunt in hulle komiese trivialiteit, terwyl in skyn-erns voorgegee word dit gaan oor wesensvrae: "Wat word van koppiespelde?" en Wie dink die Van der Merwe-grappe uit?"

Die eerste situasie (die dineetafel) word geestig ingelei, met gebruik van die ongewone alliterasie, dat "jy jou vrae raak en rapat" moet stel, opgevolg deur die landelike beeld van "vasval in die droë sand" (1988:59). Bepaalde temas word aan bod gestel, na 'n grappie oor die Transvalers wat nie meer familie kan uitlê nie (tradisioneel 'n dankbare aanknopingspunt), naamlik geld, kos, sport, motors en (moontlik) die liefde. Die hooftema hier is retoriese vrae wat ter wille van ander oogmerke gevra word, soos die humoristiese gebruik van disparate elemente in die onlogiese: "Dink u dis waar dat die aandelemark sal styg as ons rugby verbeter?" (Blignault 1988:59). Ook die volgende opsigtelik kunsmatige vrae in die konteks van 'n formele dinee is humoristies: "Weet u miskien of Clydesdale-merries nou op prys is?" (Blignault 1988:59) of: "Is dit so dat die onderdele van Mercedes-motors moeilik verkrygbaar word?" (Blignault 1988:60). Hierdie informatiewe vrae sou binne 'n ander konteks nie opgeval het nie, maar wanneer dit tydens 'n formele dinee slegs bedoel is om 'n gesprek aan die gang te kry, kan dit die naïwiteit of onkunde van die vraesteller ontbloot, al is die oogmerk om te beïndruk, soos die vraag of die gespreksgenoot al 'n gholftoernooi op George se baan gespeel het (Blignault 1988:60). "Het u al oesters geëet saam met swart brood en vonkelwyn?" (Blignault: 1988:60), dra daarteenoor 'n sterk, ooglopende elitistiese karakter, en is daarom komies. Die verwysing na die tipe vrae wat tydens formele sosiale geleenthede as gesprekspunte gebruik word, kan vertolk word as 'n satire op die lae vlak van so 'n kunsmatige gesprekvoering.

Die vrae raak steeds sterker grensoorskrydend, verrassend en absurd – alles faktore wat die humoreffek intensiveer, soos in: "Het 'n tier al ooit op u gespring?" (Blignault 1988:60). Die hoflike vorm "u" wat dui op 'n formele situasie en 'n vraag aan 'n vreemde, kontrasteer sterk met die blatante persoonlike toon en irrelevansie daarvan. Absurditeit is 'n tipiese humorstrategie, wat ontstaan deurdat onversoenbaarhede en diskrepansies momenteel bymekaar gevoeg word om 'n komiese reaksie te ontlok, soos ook in: "As u



kon kies tussen die koningin van Skeba, Elizabeth Taylor en Mimi Coertse, wie sou u kies?" (Blignault 1988:60). Die terme *basuutjie* ('n jakopregop), *dikoulap* (ou koperpennie) en 'n *Abraham-boekpens* (koringkriek), wat nie verklaar word nie, roep op sigself vrae vir die leser op en bevestig in watter mate 'n speletjie hier gespeel word.

Daarteenoor word die onoorspronklikheid van vrae oor die weer of oor die moontlikheid van erwe te koop op Struisbaai of Waenhuiskrans afgespeel teen verrassende vrae oor die reuk van klokkiesheide in die lente, hoe om jou man jonk te hou en die mooiste Bybelteks. Erger nog vir die spreker is swye of "rookskermvrae", wat die "tafelmaat" net aan die praat wil kry ten einde self agteroor te kan sit. Dié vrae is humoristies omdat die newemotiewe so duidelik blyk. 'n Vraesteller wat verneem oor sy gespreksgenoot se kwale of kleinkinders, maak seker dat hy self nie verder hoef te praat nie, so gewild (en afgesaag) is die onderwerpe. Daar is dus sprake van 'n versweë kode of te deursigtige strategie.

As onoorspronklik word genoem "vrae oor kwale, oor kleinkinders, oor kameras en oor koekmakrankas soek in Piketberg" (Blignault 1988:60). Veral die laaste byvoeging is in sy ongebruiklikheid weer 'n guitige grensoorskryding, wat eintlik neerkom op 'n speletjie met die leser.

By die volgende situasie (die vryery uit die verlede) word net drie vrae aan bod gestel, wat nie op sigself komies is nie. Die humor is eerder afhanklik van die geheime kode wat skynbaar doodgewone vrae kommunikeer, soos: "Kan ek asseblief 'n bietjie drinkwater kry?", "Wat maak jy vanaand?" en "Sal jy omgee as ek 'n bietjie jou raad kom vra...?" (Blignault 1988:61). Die drieledige opbou van die besware daarteen om uit te gaan, naamlik dat 'n seminaar ingelewer, briewe aan jou ma geskryf of kouse gewas moet word, roep nie net die studentelewe op prettige wyse op nie, maar raak eintlik ook as progressie grensoorskrydend, omdat veral die laaste "rede" so prosaïes klink.

Die onskuld en naïwiteit van die kindervrae wat volg, is nie slegs 'n bron van vermaaklikheid nie, maar die ongemaklike situasies waarin die ouers geplaas word, is



ewe lagwekkend. By "Ma, hoekom is 'n Engelsman se nek dan rooi?" (Blignault 1988:61) lê die ongewone daarin dat 'n stereotiepe uitdrukking soos *rooinek* letterlik semanties bevraagteken word. Dit val ongeveer in dieselfde kategorie as: "Sou u sê dat 'n mens regtig verlief is as jou linkeroog spring?" (Blignault 1988:60). Vaste uitdrukkinge en beelde waarvan die oorspronklike betekenis reeds vervaag het, word bevraagteken. 'n Vraag soos, "Ma, waar is my katte se pa?" (Blignault 1988:61), is verleentheidskeppend vanweë volwassenes se meerdere kennis van katte se paringspraktyke. Wanneer 'n argelose kind aan 'n volwassene sou vra waarom dié dan so vet is of waarom 'n vrou dan nie kinders het nie (Blignault 1988:61-62), word verleentheid geskep en juis dit kan soms 'n komiese sy hê, afhangende van die situasie. In "Ma, as ek nou doodgaan, is dit my vel wat begrawe word en my binnegoed wat hemel toe gaan...?" (Blignault 1988:61) kom 'n absurde, onverwagte denkbeeld tot uiting. Die ongewone en die onverwagte word weer deur die outeur bymekaar gebring om die grensoorskryding teweeg te bring (vgl. Munro 1951:248).

Wanneer die taboevrae vir kinders bespreek word, word 'n vermaaklike, maar erg skoolse strategie gevolg. Deurdat die vier vrae genommer, onder mekaar gestel en telkens ingelui word met "Jy vra (nie)..." (Blignault 1988:61), kry dit die skyn van amptelik afgekondigde reëls. Hierdie formele aanslag kontrasteer sterk met die res van die betoog en val daarom op as teenstellend en humoristies (vgl. Mindess 1971:21). Sommige vrae is komies omdat almal daarvan bewus is dat dit nie juis in die aangesprokene se belang is om te antwoord nie, byvoorbeeld: "Hoe het jy dit reggekry om die bord te breek?" of "Maar wat het jou makeer om met Flip te trou?" Dit word dan ook aangekondig op die volgende komies-driedelige wyse, as "vrae waarop daar geen antwoord is, geen antwoord ooit was en geen antwoord sal wees nie" (Blignault 1988:62).

Uit die "stomslaanvrae" blyk ten slotte dat 'n mate van progressie voorkom in die reeks, hoewel onlogika en die onverwagte ook ten volle as humorskeppend uitgebuit word. Die vrae het eers met onkunde te doen ("Waar kan 'n mens geelrys koop? Was Moby Dick die man of die vis?"). Dan volg 'n vraag met mediese implikasies, komies onbewysbaar



en met suggestiewe ondertone ("Is dit waar dat grondboontjies 'n dooierige man sal lewendig maak?"). In "Behoort 'n mens met 'n wewenaar te trou wat nog wolsokkies dra?" word die voorwerp van die humor, die wewenaar, luimig gekarikaturiseer as 'n persoon wat nie byderwets is nie, maar dit geskied aan die hand van 'n verwronge maatstaf. Die belangrikheid van die soort sokkies word so buite verhouding verhef dat dit die maatstaf word vir 'n huwelik, al dan nie, tot uitsluiting van alle ander belangrike persoonlike eienskappe. Die humoristiese effek lê in die oordrywing. Dit word gevolg deur die louter absurde en onbewysbare (Hoekom kan 'n klavierstemmer nie lag nie"), en ten slotte die kennelike klimaks: "HET SPOKE NEKKE?" (1988:62). Na al die bespiegeling oor die rol van die vraag, word die aanvangsin, "Het spoke nekke?" in die slot met klem herhaal, by wyse van hoofletters. Al die vrae, hoe prikkelend ook al, het geen ware oplossing gebring nie – en daarin lê die ironie en die vreugde!

Samevattend: Die afleiding kan gemaak word dat die humoreffek verband hou met die tipe vraag, die konteks waarbinne die vraag gestel word, die wyse waarop dit gevra word en die motief agter die vraag. Wanneer 'n kind vra na die kleur van die wind of 'n hasie is dit aanvaarbaar binne die kader van gewone kinderfantasie, soos die vraag oor die tier dalk om 'n kampvuur sou pas. Binne 'n ander konteks kom dieselfde vrae egter onverwags en selfs abnormaal grensoorskrydend voor. Ook die newemotief agter die vraag is absurd vanweë die deursigtigheid daarvan. Dit geld in 'n ander gedaante vir die vryersvrae. Die rookskerms wat deur vrae opgewerp word, is humoristies as gevolg van die motiewe, die soms slinkse draaie wat gegooi word en die ooglopende blufspel wat verrai word.. Die strategieë agter sommige vrae is so deursigtig en dit is so opsigtelik clichématig, dat dit lagwekkend raak.

Trou aan die breë aard van die essay, is hierdie opstel nie verhalend nie, maar bespiegeland. Die tegniek sluit netjies aan by die onderwerp van die essay. Debat word gevoer oor die aard van die vraag. En om dit ten beste te illustreer, maak die outeur gebruik van uiteenlopende reeks vrae. Dit berus op 'n eie, fyn waarneming en belewing, wat verwerk word in 'n soepele taaluiting, wat weer uitmunt in die verrassende, oorspronklike siening en veral die kontrastering van onversoenbaarhede. 'n Kenmerk van



die taalgebruik is die veelvuldige, kort sinne, gelaai met inligting en die geraffineerde woordkeuse. Dit maak die essay lewendige en onderhoudend, sodat die leser se aandag behou word.

Die verteller praat met die leser, maar terselfdertyd met haarself. Haar simpatieke maar tog wyse siening van die lewe en haar gesprek met die leser, vergemaklik laasgenoemde se identifikasie met die eerstepersoonsverteller en die argumentering. Die humor lê onder meer in die siening van die mens wat deur middel van sy vrae sy onkunde, onsekerheid, sy vlakheid en ydelheid ontbloom. In dié opsig is dit satiries, maar hoewel die verteller plek-plek openlik krities is, is sy nooit snydend, afbrekend of vernederend soos soms in die satire nie. Sy toon 'n ruim mate van empatie met die voorwerpe van haar satire (vgl. Pretorius, in Cloete 1992:465) en daar is eerder sprake van 'n optimistiese lewenshouding. Selfs 'n onbeantwoorde vraag is nie negatief nie, want jy kry die geleentheid om verder te wonder en die gordyn by wyse van spreke verder oop te skuif.

## **2.8 Chris Barnard: Gramadoelakantien (*Chriskras* 1972:121-124)**

Op grond van Barnard se uitgebreide prosa-oeuvre, en spesifiek sy produktiwiteit met betrekking tot die korter prosasoorte, sy invloed as belangrike Sestigerfiguur en sy betekenisvolle bydraes tot die Afrikaanse letterkunde in die algemeen, is besluit om hierdie verhaal uit die tydperk rondom die sewentigerjare in te sluit. Chris Barnard het onder meer in 1973 die Hertzogprys vir prosa en in 1990 dieselfde prys vir drama ontvang. *Chriskras I* (1972) was oorspronklik 'n bydrae tot 'n weeklikse rubriek wat die skrywer in *Die Huisgenoot* behartig het (Smuts, in Van Coller 1998:232-244).

Die titel van die verhaal suggereer 'n agterlike milieu. *Gramadoela* het die betekenis van 'n afgeleë, primitiewe oord, terwyl *kantien* 'n minder gunstige verwysing na 'n drinkplek of kroeg is. Dié naam verstrek nie alleen reeds inligting oor die verteller se houding teenoor die kroeg in 'n "klein gramadoeladorpie se enigste hotel" (Barnard 1972:156) nie, maar skep reeds verwagtinge dat iets eienaardigs of opvallends daar sal gebeur. Die plek,



naamlik 'n kleindorpse kroeg, sy vertrouelinge en die daaglikse episodes wat by herhaling daar afspeel, skep 'n goeie geleentheid vir karakterisering asook vir situasieskildering, en het groot humoristiese potensiaal. Dit word onder meer bewys in talryke kroeggrappe, liedere soos "Blokkies Joubert" deur David Kramer, asook in kroegverhale deur skrywers soos die Nederlandse Simon Carmiggelt.

Die verteller sê dat hy nie graag 'n kroeg besoek nie, omdat hy sy drankie in stilte wil geniet. Dit verrai dat hy as 'n vreemdeling en buitestander nie deel is van die gereelde besoekerskorps nie. In dié opsig verskil die verteller van die gereelde kliënte. Hy bly daarom hoofsaaklik waarnemer, ten spyte van sy latere aanmelding by die veerpyltjiespelers. Die ander, gereelde besoekers aan die kroeg is *locals* en *regulars* (waarvoor daar in Afrikaans nog geen goeie vertaling beskikbaar is nie). Vir hierdie mense is die kroeg in die eerste plaas nie 'n plek om 'n paar vinnige drankies te gaan wegslaan nie. Hulle gaan daarheen as deel van 'n sosiale patroon, omdat hulle 'n behoefte aan kameraadskap het, veiligheid en ontvlugting van alledaagse probleme soek en prys stel op hulle eie, unieke stukkie wêreld met sy eie besondere atmosfeer en warmte waarmee hulle vertrou is.

In die karakterisering van die onderskeie besoekers is 'n rykdom aan humor opgesluit. Die kliënte word hoofsaaklik as ongure karakters uitgebeeld - sterk karikaturaal in hul eendimensionaliteit. Hulle is nie soseer individue nie, maar verteenwoordig eerder herkenbare tipes. Daardeur word 'n afstand geskep tussen die leser en die karakters, wat parallel loop met dié tussen die verteller en die kroegbesoekers. Dit verhinder identifikasie en gevolglike simpatie met die figure - 'n suksesvolle strategie om humor mee te bewerkstellig. Die taal waarin die aankomelinge beskryf word, is in 'n idioom wat by die bepaalde tipe pas en bydra tot die karakterisering. Deur sy fyn waarneming en die dinamiese, soms staccato-beskrywing, slaag die verteller daarin om humoristies te tipeer en te karikaturiseer.

So is daar byvoorbeeld die groeps karakter "die drie stil voëls" (Barnard 1972:124) - 'n treffende metafoor om aan te dui dat die drie figure op hul hoë stoeltjies 'n sterk



ooreenkoms toon met voëls op 'n tak of selfs mak voëls in 'n kou. Hulle sit eenvoudig voor die kroegtoonbank, sê niks en staar net voor hulle uit na die rye bottels op die rakke, sonder om dit werklik waar te neem. As een se glas met verloop van tyd leeg raak, lig hy sy hand "plegtig" en die kroegman kom maak weer vol met dieselfde. Hierdie beeld van passiwiteit word deurgaans gehandhaaf. Dan is daar Fred, die kroegman, 'n meer neutrale karakter, wat doodtevrede sy glase staan en skoonvryf en baie goed bekend is met sy kliënte se wel en wee. Die woordkeuse speel 'n groot rol in die rake beskrywing van die onderskeie kroegbesoekers, soos die "jafel" met die "opgedirkte kuif", die "slungel" met die vuurhoutjie tussen die tande wat pateties swak snoeker speel, die beteuterde Maansie wat "agter sy adamsappel" ingestap kom en met "stywe treetjies" loop (Barnard 1972:121), asook Bertie wat drank bestel en sy sakke tevergeefs deursoek telkens wanneer hy moet betaal.

Naas die karakterisering is die teks sorgvuldiger gestruktureer as wat by die eerste oogopslag voorkom. Daar kom naamlik verskillende soorte herhalende en leidmotiewe voor wat enersyds die eentonige roetinelewe van die kroeg beklemtoon, maar andersyds daartoe bydra om 'n gees van verwagting op te bou en 'n spanningslyn vol te hou.

Eerstens sit Floors eenkant en vertel aan Gawie, "'n vet outjie met sproete" (Barnard 1972:122) 'n klaarblyklik bekende storie oor iets/iemand wat na 'n vrou klink. Die herhalende relaas van Floors oor die "sy" wat hom so goed gedien het en waarop hy so trots was, skep 'n spanningslyn, deurdat die leser 'n kennisagterstand het en mislei word deur die woordkeuse. Dit loop uit op 'n antiklimaks wanneer dit duidelik word dat die "sy" 'n ou motor was. Dit is ook 'n goedige grappie waarvan die (anti)klimaks hier as 't ware ten koste van die leser uitgestel word. Gawie ken die storie kennelik goed vanweë die herhaling, maar tree op as klankbord, vra uit, moedig aan, betuig instemming en toon kwasi-verbasing. Die waarnemer vind dit verdag en vermoed 'n magspel: "Dis duidelik hy stel nie regtig belang nie, só hard probeer hy lyk of hy belang stel. Floors is blykbaar iemand om aan jou kant te hê" (Barnard 1972:123). Gawie se vrae, kommentaar en aanmoediging by elke herhaling van die storie stem verder ook ooreen met die herhalende, futiele handeling wat die kroeglewe kenmerk. Daar word nie gesoek na



nuwe dinge nie. Die sekuriteit setel in die bekende. Hierdie klankbordstrategie van Barnard vind aansluiting by Elias P. Nel se teks "'n Troosprys vir Jan Khoemkoem", wat later bespreek word. In elke geval is daar sprake van 'n storie wat tot vervelens herhaal word teenoor 'n gespreksgenoot wat voorgee dat hy die feite nie ken nie, maar deur sy kommentaar tog laat blyk dat hy bekend is met die gebeure.

'n Ander raaisel wat deur die teks opgeroep word, maar wat (met komiese effek) nooit beantwoord word nie, is die bedremmelde Maansie se telkense herhaling van die woorde "iets snaaks by die huis gebeur vanaand" (Barnard 1972:122 (X2), 123), wat 'n leidmotief vorm deur die teks heen. Eers vra "die getatoeërde Bertie": "Wat skort, Maansie?" (Barnard 1972:121), dan kom vra Fred (Barnard 1972:122), Bertie (Barnard 1972:123) en ten slotte Floors (Barnard 1972:124), maar telkens word die antwoord uitgestel. Die ongewone woordorde van Maansie se stelling suggereer dat "iets snaaks" die kern van sy mededeling is en dat die tydsaspek nie van deurslaggewende belang is nie (vanweë die agterplasing). Die suggestie is dus dat iets besonders afspeel, dat dit "vanaand" gebeur en dat dit by die "huis" sal plaasvind. Juis hierdie slot lig Barnard se kortverhaal uit bo 'n komiese skets en gee daaraan 'n mate van verdieping.

Nog 'n leidmotief wat om die beurt deur van die ander kroeggangers geëggo word, met die variasie, is die sinnetjie: "Hoop nie Steve kom vanaand weer nie." (Barnard 1972:122 (X2), 123). Wanneer Steve, "n korterige mannetjie met "knop arms" (Barnard 1972:123), dan plotseling in die swaai deur verskyn, breek die verwagte oomblik aan. Hy storm op die grootste man af en klim met die vuiste onder hom en die ander kroegmaats in. Na 'n halfminuut van totale chaos in die kroeg verdwyn Steve weer net so stil sodat wonde verpleeg, glase opgevee en die kroeg aan kant gemaak kan word. Hierdie motief word komies afgerond met 'n variasie op die stelling: "Hoop nie Steve kom weer môre aand nie" (Barnard 1972:1234). Die vraag oor die motief vir hierdie aanval word egter nie beantwoord nie.

Na Steve se vertrek vervolg Maansie betekenisvol: "Snaakse ding het by die huis gebeur vanaand." (Barnard 1972:124). Dié variasie op die tema kan as 'n moontlike verklaring



vertolk word: die "snaakse ding" kan die gereelde besoek van Steve wees en "huis" eintlik sinoniem met "kroeg". Maansie se refrein keer dan in 'n aangepaste vorm terug. Wat hy verwag en voorspel het, het dus plaasgevind. Die kroeg beteken vir Maansie en sy kroegmaats wat huis vir ander mense mag beteken. Omdat die gereelde onstuimigheid wat Steve kom veroorsaak, niemand meer verras nie en geeneen van die gereelde besoekers eintlik ontstel nie, word dit gelate as deel van die hele opset aanvaar. Die broederskap van die *locals* en *regulars* is ruim genoeg om dit te akkommodeer, in teenstelling met die gewone verloop van die lewe in die reële wêreld daarbuite.

Die enigste progressie in die andersins rustige bestaan van die kroeglewe is dan die feit dat Steve wel kom en dat iets "by die huis" wel gebeur. Steve se koms is 'n hoogtepunt in die saai bestaan van die kroegmense. Maar dit is hoegenaamd nie in staat om die voorspelbare patroonmatigheid van die kroeglewe te bedreig nie; intendeel, dit word immers verwag, is deel van die bekende en deurdat almal daaraan blootgestel word, vervul dit ook die funksie van 'n subtiële band van onderlinge verbondenheid. Herhalende patrone van gesprekvoering en optrede kenmerk die roetine van die kroeglewe, byvoorbeeld die kennelik oorbekende gesprek oor die betroubare motor van Floors, die byna werktuiglike handeling van die drinkers by die toonbank, dieselfde besoekers met dieselfde eienaardighede, dieselfde onverstoorbaarheid van al die betrokkenes, dieselfde uitwerking en die gelate aanvaarding van die gevolge van Steve se besoeke. Die fisieke aanslag verteenwoordig die hoogtepunt van die aand en verlig die spanning wat opgebou is. Die verwagting word nou eenvoudig in die vorm van 'n nuwe onsekerheid oorgeplaas na die volgende aand.

Vir die verteller, wat as buitestander vir die eerste keer in die kroeg kom en as 't ware in die middel van 'n vir die ander karakters vertroude reeks handeling op die toneel verskyn, is die gegewe wel aanvanklik raaiselagtig – 'n kennisagterstand wat hy deel met die leser. Na aanleiding van 'n reeks tekens dekodeer dié fyn waarnemer egter die tekens en kom uiteindelik met so 'n subtiële oplossing vir die onderskeie raaisels dat die leser op sy beurt fyn moet lees om dit raak te sien. Teenoor die saaiheid wat die kroeglewe kenmerk staan dus die boeiende en humoristiese aanbieding daarvan deur Barnard.



In hierdie verhaal kom die humor na vore deurdat die ongewone aard van die kroeg bestaan gekontrasteer word met die werklikheid buite die swaaideure. Die humor manifesteer sigself deur die beskrywing van die interessante, soms klugtige tipes wat gereeld daar besoek aflê, die uiteenlopende en soms koddige reaksies van die kliënte, die atmosfeer en die herhalende roetines in die kroeg, ook die herhalende handeling (soos die sêgoed, stories en die geveg), die gelatenheid en die verdraagsaamheid, die futiele soorte aktiwiteite waarmee die onderskeie individue hulle besig hou, asook die algehele afstomping van die wêreld daarbuite, wat in werklikheid aan die kroeg 'n unieke mikrokosmos maak binne die ruimer konteks van die gemeenskap.

Hierdie verhaal illustreer die drie humorteorieë baie duidelik. Die onversoenbaarheid is geleë in die kortstondige bymekaarbring van die binnekroegse en buitekroegse wêreld wat nie kan en wil sinchroniseer nie. Die meerderwaardigheid wat uiting vind in gesindhede, houdings en oordele, kom in die eerste plek van die eerstepersoonsverteller wat 'n sekere afstand van die gebeure kan handhaaf en wat, benewens die bespotting en kleinering, ook duidelik uit die hoogte neersien op die tipes en hul klein bedrywighede. In die proses word die leser, wat moeilik kan identifiseer met die binnekroegse lewe omdat dit meestal vir hom vreemd en bisar voorkom, ook as meerderwaardige waarnemer op 'n afstand geplaas.

Verligting van die geestelike en psigiese spanning wat opgebou word, volg na die ontknoping wat die leser se vorige indrukke bevestig en terselfdertyd 'n nuwe perspektief aan die kroeglewe gee. Dit stel hom dan in staat om die kroeglewe te relativeer in al sy unieke verhoudinge.

Dit wil dus inderdaad voorkom of 'n kroeg 'n voortreflike milieu bied vir karakterisering en tipering, juis vanweë die uiteenlopende karakters wat daar saamkom, die ongeïnhibeerde gedragswyses, die onderlinge verdraagsaamheid, die kameraderie, die kroegman se pogings om almal gelukkig te hou, maar ook sy besondere geheelperspektief oor die eienaardighede en gewoontes van die kliënte. Hierdie verhaal



kan vergelyk word met twee wat Etienne Leroux in *Tussenspel* (1980) gepubliseer het, te wete "Kaartjie vir oortreding" (1951) en "Kroegtoneel" (1976). In teenstelling met Barnard se teks waar die fokus geheel en al binnekroegs is, gebruik Leroux sy kroeggegewe in die eersgenoemde verhaal meer om 'n intrige op te bou met 'n vernuftige ontknoping wat dan ook karakteropenbarend tot buite die mure van die kroeg strek. Dit sluit aan by die weglating van die onbepaalde lidwoord in die titel, waardeur sowel "kaartjie" as "oortreding" 'n wyer, toepassing kry (kaartjie van 'n prostituut en oortreding van die huweliksbelofte). In die laasgenoemde Leroux-teks geskied sterk karakterisering van Mr Querido, die oorheersende figuur. Die baie beperkte handeling rondom die twee half-besopenes is hoogstens amusant vanweë die klein wêreldjie waarbinne hulle beweeg. Deur Leroux se fyn waarnemingsvermoë en grondige mensekennis slaag hy daarin om Mr Querido te laat uitstyg tot 'n kolos van die oomblik dat sy "ses voet vier" (Leroux 1980:21) in die swaaideur verskyn tot sy vyftonvragmotor met 'n "donderende geraas" by 'n bus verbysnork.

Die gramadoelakantien is tydruimtelik onbegrens. Die aard van die kroeg en die handelingsverloop daarbinne, tesame met sy personasies, is van toepassing op hierdie tipe kroë in die algemeen, ongeag tyd en plek. Kannemeyer (1998:297) verwys na 'n soortgelyke tendens in die vyf novelles opgeneem in *Dwaal* (1964) as hy beweer: "Al vyf verhale handel oor die mens se kondisie in 'n uitsiglose wêreld (...) Basies handel die verhale dus oor die mens te alle tye en te alle plekke, nie oor 'n spesifieke individu nie." Die motief sluit onder meer aan by die verhaal "Geboorte" uit *Dwaal* (1964), naamlik dat die mens soms geïsoleer en afgesluit word en nie seggenskap in sy eie lotsbestemming het nie. Hy stu voort in 'n sirkelgang waaruit hy nie kan breek nie. 'n Herhaling van elemente in sy eenselwige bestaan volg mekaar werktuiglik op.

## **2.9 Abraham H. de Vries: Rooikoos Willemse is soek (*Volmoed se gasie* 1972:53-58)**

Op grond van sy sestien kortverhaalbundels tussen 1956 en 2002 kan De Vries beskou word as een van die produktiefste skrywers van dié besondere genre in Afrikaans. Hy



debuteer met *Hoog teen die heuningkrans* (1956) en daarna volg *Verlore erwe* (1958), *Vetkers en neonlig* (1961), *Dubbeldoor* (1963), *Vliegoog* (1965), *Dorp in die Klein Karoo* (1966), *Twee maal om die son* (1969), *Volmoed se gasie* (1972), *Briekwa* (1973), *Bliksoldate bloei nie* (1975), *Die uur van die idiote* (1980), *Soms op 'n reis* (1987), *Nag van die Clown* (1989), *'n Plaaswinkel naby Oral* (1994), *Skaduwees tussen skaduwees* (1997) en *Op die wye oop Karoo* (2002).

Vir sy eerste drie bundels ontvang De Vries die Reina Prinsen-Geerligsprys (1962), vir *Vliegoog* die Eugène Marais-aanmoedigingsprys (1967), vir *Briekwa* die Perskorprys (1974) en vir die verhaal "Die bruid" die De Kat/Potpourri-prys (1988). De Vries word onder andere deur Hennie Aucamp, André P. Brink, Merwe Scholtz en J.P. Smuts beskou as een van die belangrikste kortverhaalskrywers in Afrikaans (Du Toit, in Van Coller 1998:386). Hoewel Lindenberg (in Nienaber 1982:567-582) krities is oor tekortkominge in veral sy vroegste werke, wys Du Toit (in Van Coller 1998:387) daarop dat Rob Antonissen deurlopend waardering betuig het vir De Vries as 'n opkomende Afrikaanse skrywer.

'n Studie van die aanwending van humor, satire en ironie in De Vries se oeuvre sal moontlik die sterkste moet fokus op *'n Plaaswinkel naby Oral*, *Nag van die Clown*, *Skaduwees tussen skaduwees* en *Op die wye oop Karoo*. Merwe Scholtz (1988:68) waarsku egter myns insiens tereg dat De Vries se volkse vertellings uit die Klein Karoo nie bloot as kontreikuns beoordeel moet word nie. So 'n standpunt sou die verdieping en universalisering in De Vries se tekste misken. Du Toit (in Van Coller 1998:390) wys op die sterk bewussyn van Suid-Afrikaanse aktualiteite en 'n gevoeligheid vir menseverhoudinge in De Vries se werk.

Aansluitend hierby is die bevindinge van Etienne van Heerden (1997) wat voortvloei uit 'n ondersoek na 'n postmodernistiese lesing of interpretasie van vyf van De Vries se verhale uit *Nag van die Clown*. Hy wys daarop dat postmodernistiese trekke reeds in vroeëre werke van De Vries aanwesig is en kom tot die gevolgtrekking dat die De Vries-tekste soms 'n ambivalensie vertoon deurdat daar gehuiwer word tussen 'n totale oorgawe



aan taal en 'n indringende aktuele verantwoordelikeidsin (Van Heerden 1997:249; vgl. Du Toit, in Van Coller 1998:393).

In hierdie verhaal van De Vries beskryf 'n gesellige tipe verteller 'n poets wat die hoofkarakter gebak word, soos in "Bart Calitz en die Rooirantjies" (*'n Plaaswinkel naby Oral* – 1994:68-72) en die gevolge van oormatige drankgebruik, vergelykbaar met "Twee vaarders op die wye oop Karoo" in *Op die wye oop Karoo* (2002:20-26). Die groot Rooikoos Willemse drink te veel voor 'n rugbywedstryd teen 'n buurdorp en kry in die hotel stry met die besoekende ondersteuners. Hy dreig om hulle die middag by die wedstryd weer by te kom. Die spanne loop gelyk en teen die einde van die wedstryd kry die besoekers 'n maklike strafskop. Net toe die losskakel wil skop, trek Rooikoos met 'n diep stem los en bulder dat die man die bal moet skepskop. Die skopper verloor sy konsentrasie en skop mis. Die plaaslike ondersteuners is in hul skik met Rooikoos en trakteeer hom na die wedstryd op baie drank. Toe hy (nog meer) beskonke raak, neem die besoekers hom saam Barrydale toe, bespreek hom in by die plaaslike hotel, skeer sy welige rooi baard af, kleur sy hare swart, sit hom in die bed, betaal en gee pad. Die volgende môre herken hy homself nie in die spieël nie en 'n identiteitskrisis ontstaan. Hy skakel die hotel op sy tuisdorp en vra die skoonmaker om te gaan kyk of Rooikoos Willemse in kamer elf is. As laasgenoemde daar is, sug hy wanhopig: "mag die liewe Here alleen weet wie ek is" (De Vries 1972:58).

Die woorde "is soek" in die titel dui aan dat Rooikoos weggeraak het en dat hy dus vermis word. Vir Rooikoos het die werklike Rooikoos verlore geraak. Maar "soek" het hier selfs 'n sterker funksie deurdat gesuggereer word dat Rooikoos self na iets soek, naamlik sy identiteit, en dit omdat hy besig was om moeilikheid te *soek*.

Reg van die begin het die verhaal 'n sterk persoonlike toon, soos kenmerkend van De Vries se kontreiverhale waarin hy sy kennis van die landstreek, sy mense en veral die anekdotes daarvan vanuit 'n sterk individuele perspektief belig. Die ek-spreker se voortdurende gesprek met die leser smee 'n vertroulike, gemeensame band wat ook bevorderlik is vir die humoreffek. Verdere voorbeelde van die verteller se kommunikasie



met die leser is die volgende: "... dit sal ek jou vertel..." (De Vries 1972:54), "...ek wil die woorde nie hier oorsê nie, want hier is vroumense" (De Vries 1972:54), "Want ek het al vir jou gesê..." (De Vries 1972:54), en "... dit het ek al gesê ..." (De Vries 1972:55).

Soos in "Footloose Venter en die pienk skaap" (2001: 195-218) deur Pieter Pieterse, wat later bespreek word, begin die kortverhaal op metatekstuele wyse: "Tussen die Swartberge en die see lê daar meer stories rond as klippe en bokspore. En die ergste is dat die meeste van die stories wáár is" (De Vries 1972:84). Ook hier gaan dit om die oorspronge van stories, wat opgesluit lê in die werklikheid, en word 'n spel gespeel met werklikheid en fiksie. 'n Verdere implikasie is dat die stories, hoe vergesog ook al, waar is, omdat die mense waaroor dit gaan so snaaks is.

Hy sê sy "swak puntjie" is nuuskierigheid (om die stories na te gaan, uit te pluus en mee te deel) en bring dit dadelik, by wyse van oorgang, in verband met Rooikoos se swak puntjie, naamlik dat hy selde nugter was. Dan gee die verteller 'n skielike wending aan die betoog deur te beweer: "...nugter was hy bloedmin vóór daardie Saterdag waarop die storie begin" (De Vries 1972:53). Die implikasie van dié stelling is dat die betrokke Saterdag 'n keerpunt in sy beskonkenheid gebring het. Op hierdie wyse roep die verteller vroe op by die leser en bewerkstellig spanning in die verhaal.

Rooikoos word van meet af aan gekarakteriseer met sterk klem op sy woeste uiterlike, wat sinchroniseer met sy optrede. Hy is groot, "donker" sterk, beskik oor 'n lang rooi baard en rooi hare, sy wegstap is soos dié van "'n groot jongkalf wat nou net uit die dipbak uitwaggel" (De Vries 1972:84) en hy het 'n stem soos "'n beeskalf se bulbulk" (De Vries 1972:86). Hierdie beskrywing, saam met sy bruuske, ongeïnhibeerde optrede, skep die beeld van 'n karikatuur. Sy pa se plaas, sy eie grond en sy vrou se plotjie is alles "deur sy keel" (De Vries 1972:84) – dieselfde grappie as by A.G. Visser. Hy woon permanent in die hotel sodat "hy nie ver hoef te loop nie" (De Vries 1972:84), 'n humoristiese onderbeklemtoning, en raak aggressief as hy besope is. Aanvanklik sê die verteller tog "hy was 'n goeie man as hy nugter was" (De Vries 1972:84), maar kwalifiseer verder dat dit selde die geval was. Deur die loop van die verhaal kry



Rooikoos verder nie veel simpatie van die skrywer se kant af nie, maar die gesindheid verander tog in 'n mate in die slot.

Die skrywer satiriseer die gebruik van motorhandelaars om kalenders met afbeeldings van skraps geklede meisies daarop te versprei. Dit is gewild op plekke waar hoofsaaklik mans kom soos in kroeë. Juis onder so 'n almanak sit Rooikoos gereeld in die kroeg. Dié besondere een was tevore die onderwerp van 'n preek deur die dominee. Die ironiese insinuasie is: wie wat die kalender nie behoort te sien nie het dit onder oë gekry en vir die predikant gaan vertel? Of was dit dalk die dominee self? Binne die sosiale konteks waarin Rooikoos geleef het, was "sulke goed soos mini's nog nie bekend nie" (De Vries 1972:85). Daarmee plaas die verteller die storie in 'n vorige era en impliseer dat mini's in sy eie tyd as minder bedreigend beskou word – 'n humoristiese tikkie meerderwaardigheid.

Die verskillende teenstanders word as 'n groep gekarakteriseer: die inwoners van die tuisdorp en die besoekers van Barrydale: Daar is duidelike tekens van partydigheid van die skrywer se kant vir die Barrydalers, hoewel hulle nie van die verteller se dorp ("my dorp") is nie, byvoorbeeld: "Die Barrydalers kom in, liewe goeie mense, niks mee verkeerd nie, en buitendien vrolik..." (De Vries 1972:85), "Die Barrydalers het die rusie nie begin nie..." (De Vries 1972:85) en "Party mense sê dis skoenpolitoer wat hulle aangesmeer het, maar ek ken die Barrydalers nie so nie, my pa was self een" (De Vries 1972:88).

'n Uitsondering, naas Rooikoos, is die verwysing na die baas van die hotel as individu. In teenstelling met Rooikoos wat groot, sterk en aanvallend is, word die hotelbaas geteken – 'n klein mannetjie ("my portuur"), maar; "geen mens kon met hom redeneer nie" (De Vries 1972:86). Hy slaag ook gou daarin om die vyandige groepe in die kroeg te kalmteer. Die kontras tussen groot en klein, sterk en swak, asook tussen fisiek en intellektueel, dra in hierdie geval by tot die ironiese kontras. Deur die mate van vereenselwiging van die verteller met die hotelbaas word die spreker self gekarakteriseer.



'n Dramatiese spanningslyn word geleidelik en heel logies opgebou. Eers skep Rooikoos se oormatige drinkery die verwagting dat dit tot iets moet lei, dan volg die stryery in die kroeg wat byna op handtastelikhede uitloop en Rooikoos se dreigement dat hy die besoekers weer by die veld sal pla, daarna die opwinding van 'n gelykop stryd by die rugby en die moontlike naelskraapse oorwinning vir Barrydale as die skopper aanlê pale toe. In die proses word op 'n humoristiese wyse met die plaaslike onderwysers gespot. Om hulle nie "in die gesig te vat nie" (De Vries 1972:86) kry hulle plekke in die rugbyspan, maar hul spel word in die volgende terme beskryf: "Kantoorhandjies, bang, mik-mik hol nes vlakhase" (De Vries 1972:86) Die komiese beskrywing van hul vaardighede staan in 'n kontras met die skynbare eerbied waarmee hulle behandel word. Ten spyte van hulle onbeholpenheid loop sake egter verkeerd vir Barrydale se veel sterker span en loop dit uit op 'n gelykop stryd. So iets lewer altyd veel meer spanning op as wanneer een span ver wen, soos blyk uit die skare se reaksie. Rooikoos sorg vir 'n voorlopige klimaks vir die plaaslike inwoners, maar vir 'n antiklimaks vir Barrydale. Dit lei enersyds daartoe dat hy op 'n oormaat drank getrakteer word en andersyds tot sy ontvoering. Dan kulmineer die spanning en die humor wanneer Rooikoos die volgende oggend in 'n vreemde kamer op 'n ander dorp wakker word.

Die strategie wat die outeur hier volg, is om eers die gewaarwording by Rooikoos te skep dat iets onverklaarbaars gebeur het, sodat die karakter onseker raak en op 'n komiese wyse reageer. Die kelner wat die koffie inbring, is vreemd: "'Wanner het jy dan hier begin werk?' vra Rooikoos" (De Vries 1972:88). "'Nee, Meneer, maar ek werk al jare hier op Barriesdale', antwoord die man" (De Vries 1972:88). Nou weet hy dat hy op die buurdorp is en boonop lyk die kamer nie soos syne in die hotel op sy tuisdorp nie. In plaas van die stadsaal deur die kamervenster te sien, lê daar nou 'n appelboord voor hom. Sy behoedsame pogings om uit te vind waar hy is, is verklaarbaar uit die feit dat hy niks van die vorige aand onthou nie, want hy het in die kroeg van sy stoel af geval, "so uit soos 'n kers" (De Vries 1972:88). Wanneer hy aan sy gesig vryf en agterkom dit is glad waar voorheen 'n ruie baard "soos dié van Vader Tyd self " (De Vries 1972:85) was, "bekruip (hy) die spieël soos iemand wat vooraf weet hy gaan skrik" (De Vries 1972:89). Sy reaksies getuig nou van skok en verslaetheid as hy sien hy is baardloos en sy hare



swart. Hy gaan sit oorbluf op die bed en probeer dink, kyk weer in die spieël. Op die stoel gewaar hy die enigste herkenbare tekens van sy identiteit: sy klere.

Na aanleiding van sy reaksies kan die leser aflei dat Rooikoos steeds besig is om hom stadig en behoedsaam te oriënteer. Hy haal drie maal stadig asem, trek hom stadig aan, kyk weer in die spieël (want hy glo nie wat hy sien nie) en loop by die deur uit. Die feit dat alles hier baie stadig gedoen en aksies (tot drie maal) herhaal word, dui op groot onsekerheid in Rooikoos se gemoed. Hy beleef nou die hoogtepunt van sy identiteitskrisis. Identiteit het veel te make met patrone uit die verlede en hier het Rooikoos geen herinnering aan sy onmiddellike verlede (die vorige aand) nie.

Hy skakel die hotel op sy tuisdorp en vra die skoonmaker wat antwoord of hy vir Rooikoos Willemse ken. Wanneer die antwoord kom, "Ja, Meneer. Ek ken hom, Meneer" (De Vries 1972:90), bars hy in tranes uit. Die situasie is veelseggend deurdat slegs 'n gedeelte van Rooikoos se identifisering opgelos is. Hy is nog net seker dat daar wel iemand soos Rooikoos bestaan, maar weet nog nie of dit hy is nie. Die outeur verkry ook 'n ironiese effek hier deurdat die groot, sterk en ruwe Rooikoos soos 'n kind huil oor 'n emosionele aangeleentheid soos sy identiteit. Kontrastering word dus gebruik om die humoreffek te bewerkstellig. Die hoogtepunt van die spanning, maar ook die katarsis van Rooikoos, word bereik wanneer hy die skoonmaker versoek om hom in sy kamer te gaan soek: "Jannie, jy moet nou mooi luister (...) Gaan na Rooikoos Willemse se kamer toe, nommer elf, en dan kyk jy of hy daar is..." (De Vries 1972:90). Dit is ironies dat die man nou eintlik na homself soek. Terwyl die skoonmaker gaan kyk, sê Rooikoos saggies in die dooie gehoorbuis: "En Jannie, as ou Rooikoos Willemse daar is vanoggend – ás ... dan ... dan mag die liewe Here alleen weet wie ek is" (De Vries 1972:90).

Die beeld kry hier 'n ruimer toepassing, aangesien dit 'n meer universele en eksistensiële kernvraag oor identiteit aansny: in watter mate reflekteer die uiterlike voorkoms die innerlike? Nie net Rooikoos wil verder weet wie hy regtig is nie, maar ander ook. Nog 'n vraag wat opgeroep word, is: Is ek wat ek dink ek is of is ek wat ander mense sê ek is? Die belangrikste is dat die ek iets moet wees. Verdere ironie is opgesluit in die behoefte



van Rooikoos om in sy krisisoomblik met iemand te kan praat oor homself: "... die trane loop oor sy wange omdat daar niemand, niemand meer is om mee te praat nie, noudat hy praat só nodig het" (De Vries 1972:90). Die gevoel van vervreemding wat 'n gebrek aan kommunikasie tot gevolg het, word hier uitgelig en gesatiriseer, asook die eensaamheid van 'n mens wat homself isoleer deur eie toedoen. Ten spyte van die volgehoue humoristiese aanslag, het hierdie verhaal dus ook 'n ernstige toepassing.

Die outeur se vertelstrategieë is ingestel op 'n vinnige verloop van die verhaal om by die ontknoping en die epifanie uit te kom – tereg ook, want daar neem die teks toe in dringendheid en digtheid. Daar word onder meer van kort, staccatosinne gebruik gemaak, byvoorbeeld:

"Skoon gesig.

Swart kop.

Dis wat hy in die spieël sien.

Hy't lank so gestaan en kyk" (De Vries 1972:89).

De Vries bewys hom in hierdie verhaal weer as 'n baasverteller, wat in belang van die humoreffek op die vertroulike, gemeensame trant van 'n volkse verteller met sy leser omgaan. Sinne word, in 'n orale trant, dikwels met "en" , "toe" en "of" begin, byvoorbeeld: "En toe gebeur dit mos" (De Vries 1972:87), "En Barrydale kry 'n strafskop" (De Vries 1972: 87), "En dit word stil" (De Vries 1972:87), "Toe blaas die eindfluitjie" (De Vries 1972:87), "Toe kom die kelner in met die koffie" (De Vries 1972:88), "Of die senter slaan die bal aan" (De Vries 1972:86), "Of die haker kan vóór die pale nie die bal kry nie" (De Vries 1972:86) en "Of die skrumskakel word aan sy broek se stert oor die kantlyn gepluk" (De Vries 1972:86). Dit het ten doel om te dramatiseer en die narratiewe betoog deur herhaling te beklemtoon.

Die pittige taalgebruik word gekenmerk deur volkse beelde en uitdrukkings wat dien om die gemoedlike toon te beklemtoon, maar terselfdertyd 'n dramatiese effek te verseker: Niemand het geweet waarom Rooikoos so begin drink het nie "voordat dit al taamlik ver boom se kant toe gestaan het" (De Vries 1972:84); "Rooikoos Willemse (was) al by dié



stadium waarop 'n mens sou kon sê die tier lê hom vas en hy skop nie eens meer nie; die melk lóóp sommer maar net in sy mond in!" (De Vries 1972:84) – verder voer van die spreekwoordelike "tiermelk drink". Die ondersteuners "gaan tel bietjie moed op" (De Vries 1972), dit wil sê in die hotel voor 'n wedstryd. As die rugbygangere onstuimig raak in die kroeg, is die verteller se kommentaar: "... en later toe was dit so by appelswaai", met ander woorde 'n vuisslanery was naby. Oor die insluiting van die onderwysers in die rugbyspan sê die verteller: "... dit was 'n fout so groot soos 'n waenhuisdeur" (De Vries 1972:55). Rooikoos se val van die kroegstoel, word met die volgende vergelyking geïllustreer: "so dronk soos 'n vark wat parsdoppe gevreet het" (De Vries 1972:56). De Vries se vermoë as fyn waarnemer en meester met die opbou van spanning word deur die volgende beskrywing gedemonstreer: "En dit word stil. Ou boetie, en die man stel die bal. En g'n mens haal asem nie. En die vroumense laat hul breiwerk op hul skoot sak" (De Vries 1972:56). Daar word in die volgende aanhaling gesuggereer dat die Barrydalers Rooikoos nakend in die vreemde bed gesit het: "Op die bed. Uitgetrek, toegemaak, de lot. Nie pajamas nie, dit was nie so koud nie" (De Vries 1972:56). Deur insinuasie word hier 'n humoristiese effek verkry.

'n Belangrike deel van die humoreffek in hierdie teks vloei voort uit die interaksie van 'n besondere karakter met die inwoners, leefwyse en hebbelikhede van 'n tipies-plattelandse, kleindorpse gemeenskap. Deur op so 'n karakter met sy eienaardighede te fokus, sy warsheid, andersheid en opportunisme te beklemtoon, word kontraste geskep en afwykings op die spits gedryf. Die humoreffek is dan grootliks te danke aan die oorskryding van grense wat deur normale verwagtinge bepaal word. Soos in hierdie geval, is die hoofkarakter dikwels 'n soort karikatuur, omdat hy afwyk van bepaalde norme wat die leser as gemene delers ken. In hierdie opsig vind die teks noue aansluiting by "Die draer" (Grové), "Die burremeestersvrou (Deist), "Die mans wat so kon spu" (Du Plessis) en "Doodgewoon" (Nataniël). Ook in die verhale met 'n plaasagtergrond, waar die interaksie beperk word tot 'n kleiner kring, word hierdie tipe personasies aangetref, vergelyk "Oom Sybrand se tweede offer" (Eitemal), "Slap grensdrade" (Van Heerden) en "Die hommelby" (Bosman).



## 2.10 P.G. du Plessis: Die man wat so kon spu (*Koöperasie-stories op Donderdag* 1980:56-60)

Hoewel Du Plessis hom veral met sukses toegelê het op die drama, soos *Die nag van legio* (1969), *Siener in die suburbs* (1971), *Plaston: DNS-kind* (1973) en die satiriese 'n *Seder val in Waterkloof* (1977) het hy ook die kortverhaal en roman bedryf. Benewens *Koöperasie-stories op Donderdag*, waaruit die bespreekte verhaal kom, verskyn *Hier sit die manne...* (1983), *Nog koöperasie-stories* (1985), *Het olifante elmboë* (1987), *Neklis* (1993), *Tussen die riewe* (1997) en *The married man's guide to adultery* (1997) uit sy pen. Met hierdie prosawerke lewer Du Plessis 'n bydrae tot die uitbouing van die "kleinrealistiese prosatradisie" (Kannemeyer 1998:313).

Van Coller (1998:426) wys daarop dat sy karakters dikwels deur magstrewende, hebsug en trots slagoffers van die lot word. Hulle is gevolglik meermale onvolmaakte tragiese wesens, soos die hoofkarakter in hierdie verhaal. Van Coller beskou Du Plessis as 'n "rasegte satirikus", wat daarin slaag om die didaktiese elemente in sy werk deeglik te verdoesel. P.H. Roodt (soos aangehaal deur Van Coller 1998:426) wys op Du Plessis se groot vakkundigheid op elke gebied van sy korter prosatekste. Sy opmerking dat die skrywer mense skerp sien in hul kleingeestigheid en benepenheid, maar nogtans 'n besondere deernis met hulle behou, is volkome van toepassing op die onderhawige Genisverhaal. Kenmerkend van Du Plessis is dikwels ook 'n aweregse kyk op sake en die vermoë om 'n onverwagte en verrassende draai te gee aan die alledaagse.

P.G. Du Plessis se *Koöperasiestories* is as 'n gewilde TV-reeks gebeeldsend op die senders van die SAUK en later herhaal. Daarby het hy 'n groot aandeel gehad aan die sukses van die gemoedelike vertelprogram, *Spies en Plessie*, wat hy saam met Jan Spies as 'n televisiereeks aangebied het. Hierdie programme het bygedra tot die gewildheid wat mondelinge vertellings in die laaste twee dekades van die twintigste eeu beleef het.



Du Plessis ontvang in 1971 die W.A. Hofmeyr-prys vir *Die nag van legio*, die CNA-prys (1971), die Hertzogprys (1972) en die W.A. Hofmeyr-prys (1973) vir *Siener in die suburbs*. Die feit dat hy egter nie gesogte pryse verower vir sy satiriese of komiese werk nie is veelseggend. Hierdie feit dui moontlik daarop dat die komedie, soos in die klassieke tyd, steeds as minder groot kuns beskou word in vergelyking met die tragedie, ten spyte van selfs groter strategiese en tegniese vaardigheid wat van die komiese outeur vereis mag word.

Burgemeester Genis ontvang per abuis 'n verkeerd afgelewerde uitnodiging na 'n wynveiling in die Kaap, hy gaan tuis in 'n hotel wat vir hom luuks en vreemd is, woon die wynproeëry by, maar in plaas van te proe, sluk hy in. Die res van die verrigtinge is vir hom slegs 'n vae herinnering. In die nag gaan soek hy 'n hoofpynpil en ervaar, wat hom betref, 'n skyndood waarin hy die hel besoek. Hy keer in 'n erg ontwaterde toestand terug na waar sy vriende hom op die lughawe kom afhaal (die inset van die verhaal) en versorg. Ten slotte blyk dit dat Genis die hotel se sauna besoek het. Veldsman het sy eie interpretasie van wat die naam *sauna* mag beteken: "...hy ken 'n wewenaar, en daardie Sauna klink vir hom half na 'n meisienaam" (Du Plessis 1980:60). Dit vorm, saam met die ontdekking van wat Genis as die hel beleef het, die klimaks van die verhaal.

In hierdie teks word daar op 'n goeie wyse gespot met die vermoëns van sommige mense wat in gesagsposisies beland terwyl hulle eintlik nie daarvoor opgewasse is nie; die mens se sug na eer, gerief en status; mense se konteksgebondenheid wat aanpasbaarheid in 'n vreemde milieu kortwiek, asook ongekunstelde mense se onkunde oor terme en gebruike wat elders algemene kennis is. In dié verhaal manifesteer hoofsaaklik 'n vergewende, begrypende tipe humor, maar tog in sinchronisasie met ligte satire en die karikaturale. Dramatiese ironie lewer ten slotte 'n groot bydrae tot die humor – op 'n wyse wat herinner aan die gebruik van naïewe kindervertellers om 'n boodskap aan die leser oor te dra wat die 'kennis' van die karakter verbystreef. Die verteller se perspektief as deelnemer, raconteur, kommentator, maar nie deurgaans interpreteerder nie, verleen dus veral 'n spesiale dimensie aan die teks.



Die verhaal begin met 'n onderbeklemtoning: "Genis is nie 'n gesette man nie." Inteendeel, hy is brandmaer en na sy beproewing so erg dat enigiemand wat 'n bees ken, sou weet hy sal "ponde minder uitslag as toe ons hom Vrydag opgesit het" (Du Plessis 1980:56). Die vergelyking met 'n bees is nie net onelegant nie, maar beklemtoon 'n felle kontras, 'n gemaak-ongevoelige gees aan die kant van die verteller en die sterk aardse inslag van die diskoers. In die voorwoord tot die bundel sê Du Plessis oor die vertelinstansie: "... en die ek-perspektief gee geen duidelike persoonlikheid nie..." In die televisiereeks *Koöperasiestories* is Mietie, 'n ouerige vrou, die verteller. Die beelde wat gebruik word, is egter allermens tipies-vroulik en daarom kan die verteller ewegoed 'n man wees. Ook die volgende aardse beeld kontrasteer met die hoë amp van burgemeester:: As die geleentheid om water te drink opduik, moet dit deeglik benut word, soos dars diere wat wei of werk. Hierdie beeld word ietwat ongevoelig op die agbare burgemeester toegepas wanneer die verteller sê: "... hy slaat twee hoedens vol weg soos 'n dier in droogtetid" (Du Plessis 1980:56). As sy vriende die burgemeester wil afhou omdat hy te swak is om te staan, sê hy dit is nie nodig nie, want hy het nie behoefte nie. Daarvan sê die verteller: "Ek het perde ook al so gesien" (Du Plessis 1980:58). Dit sinspeel op die feit dat perde soms ook nie in staat is om te water nie. Met die kennis van sy landelike agtergrond beskryf ook Genis die vreemde ervarings in die lig van sy bekende verwysingsveld wanneer hy sê: "... die mense sit daar en gorrel en spu soos hoenders by 'n waterbak..." (Du Plessis 1980:59).

Die humor in hierdie kortverhaal is verder afhanklik van wat nie gesê word nie. Genis kan byvoorbeeld nie onthou wat geëet is nie: "Sommer maar kos", noem hy dit. Hy maak nie die res van die dag bewustelik mee nie, "hy't maar op die gras 'n bietjie gerus" (Du Plessis 1980:59). Hy sê ook hy *meen* hulle is per bus hotel toe. Dit verdoesal die feit dat hy nie kon rekenskap gee van sy doen en late nie. As Genis met 'n kwaai hoofpyn wakker word, het hy gelukkig nog sy dagklere aan. Die feit dat hy met sy klere aan in die bed geklim het, word gesuggereer in plaas van uitdruklik gestel (Du Plessis 1980:60).

Genis se groot dors is 'n vermaaklike herhalende tema dwarsdeur die verhaal. Dit is aanvanklik 'n sterk newemotief om die wynproeëry by te woon. Omdat hy egter drink in



plaas van proe, raak hy beskonke en ontwater. Die dors wat daarop volg, is 'n nadors, wat hom dryf tot hy in die sauna beland met die ervaring van die skyndood, die gewaande warmplek (hel) en die geweldige dors wat daar op sondaars wag en waarteen hy sy vriende ernstig waarsku.

'n Belangrike aspek van die humor in die hierdie verhaal is geleë in die kontraste wat volgehou word. Die hoë amp van die burgemeester kontrasteer deurlopend met die vernederende ervarings wat hy beleef. Daar is die slagoffer (Genis) se eenvoudige, plattelandse konteks wat in botsing kom met die realiteite van 'n fisiese wêreld wat aan hom onbekend is. Die probleem is dat hy nuwe situasies interpreteer in terme van dit waarmee hy bekend en vertrou is, maar dat dit nie versoenbaar is nie (vgl. Mindes 1971:21-22). Genis se ervaring moet hom verweer en staande hou in situasies waarvan hy geen kennis dra nie. Dit is egter juis hier waar sy onkunde fel blootgelê word.

Die karakter se morele opvattinge ten opsigte van goed en kwaad kom ook ter sprake. Aanvanklik word uitgelig dat hy doelbewus 'n uitnodiging aanvaar wat "vir 'n dorp in die Kaap" bedoel is (Du Plessis 1980:58). As hy daar aankom, doen hy hom voor as die ander burgemeester: "...en toe hy hoor hulle lees die ander burgemeester se naam af, toe sê hy maar ja, want anders het hy dalk nie 'n ander heenkome nie" (1980:58). Sy morele sin kom egter na vore juis wanneer daar nie 'n beroep op gedoen word nie. Sy assosiasie tussen die verdoemenis en 'n halfnaakte meisie laat blyk 'n konserwatiewe, Calvinistiese siening, in direkte teenstelling met die swakheid waaraan die vlees in die betrokke situasie blootgestel word. In die slot sê Genis dat hy ernstig met sy vriende wil praat, want "die hel is nie 'n maklike plek nie. Dis die dors wat jou vang..." (Du Plessis 1980:60). Afgesien van die humoristiese onderbektoneering in die eerste gedeelte van die aanhaling, is dit duidelik dat daar nou uit die amorele situasie 'n erg morele gewete na vore dring – met 'n misplaaste beklemtoning van die dors.

Disparate items dra ook by tot 'n humoristiese effek, waar Genis in een asem verwys na ander besoekers soos 'n minister, 'n voormalige rugbykaptein (Dawie de Villiers), 'n humoristiese omroeper (Fanus Rautenbach) en "vroumense in deurskynklere" (Du



Plessis 1980:58). Dit verteenwoordig die karakter se persoonlike galery beroemde mense wat op 'n gelyke vlak met vroue in skraps klere geplaas word. Afgesien van die kontras, plaas die onverwagte wending aan die einde van die stelling die sofistikasie, al dan nie, van die karakter se ervaringswêreld in perspektief. Vermaaklik is ook die verwysings na werklike bekendes, waardeur die skrywer 'n speletjie speel met feit en fiksie. Fanus Rautenbach se opmerking dat die uitgespoegde wyn weer verkoop word, neem die leser wat vertrou is met dié persoon onmiddellik as 'n grap op. Die komiese is dat die naïewe Genis wonder daaroor, asof hy dit tog wil glo.

Die basiese kenmerke van die hoofkarakter, soos sy sug na waardigheid en status, konserwatisme en onkunde omtrent die lewe buite sy klein ratio, word oordryf tot die vlak waar hy 'n komiese karikatuur word, en daarmee saam 'n stempel van die karikatuuragtige aan die burgemeestersamp verleen. Deurdat hy willens en wetens 'n ander hoogwaardigheidsbekleër se uitnodiging aanvaar, is die slagoffer aandadig aan sy eie dilemma en vernedering.

Die humor is ook geleë op die moreel-geestelike vlak. Hier word die onversoenbaarheid van eenvoud en onkunde gekontrasteer met die aanpassing by 'n vreemde, onbekende wêreld wat die individu as 'n bedreiging ervaar en wat hom dan ook uiteindelik onderploeg. Die vaskleef aan en hunkering na die bekende situasies, ervarings en vertrouelling is geen waarborg van 'n suksesvolle oorgang na die onbekende en die vreemde nie; intendeel, dit werk dit sterk teen.

Die verteller is deel van die vriendekring van Genis en as sodanig vertel hy/sy die verhaal van die hoofkarakter. Ten spyte van die boerse beeldspraak kom voorbeelde van versagting voor wat dui op die empatie van die verteller teenoor die hoofkarakter. Die verteller verdoem nie, maar deel subtiel mee. In die proses is hy/sy nie slegs deelnemer nie, maar lig ook in, lewer gemaak-onskuldige kommentaar en veins onkunde binne die Genis-konteks. Tog blyk subtiel dat die verteller dalk, saam met die leser, meer weet as die slagoffer van die humor. Die styl van die diskoers neem egter 'n wending in die ontknoping waar die humoreffek intens raak. Die verteller distansieer hom/haar hier



wanneer hy/sy die verklarings onderskeidelik van Genis en Veldsman oor die skyndood vermeld sonder om self 'n uitspraak by te dra. Daar word nie alleen ruimte vir die leser geskep om self die kloutjie by die oor te bring nie, maar die verteller se kennis van die gebeure en die onbetrokkenheid oor die afloop daarvan verhef die vertelinstansie tot 'n kategorie hoër as die ander karakters.

Die ontknoping geskied by wyse van twee uiteenlopende verklarings van die sogenaamde skyndood. (Roodt, soos aangehaal deur Van Coller (1998:426) sonder juis die slot van Du Plessis se kortverhale uit as 'n verrassende kulminasie van opgeboude spanning.) Vir Genis is dit 'n ernstige moreel-godsdienslike saak om ná 'n skyndood sy vriende teen die verskrikking van die hel te waarsku.. Daarteenoor staan Veldsman, ook uit onkunde oor die term *sauna*, skepties oor Genis se weergawe van die uitmergelende ervaring. Hy vermoed die wewenaar kon hom dalk in 'n verkeerde plek, soos 'n huis van ontug of 'n gesellinklub begeef het. Vir die leser wat albei standpunte met meerdere insig van 'n afstand betrag, is uitsluitel nie belangrik nie. Die leser kan die humor in die slot as genotvol en goed gemotiveer ervaar, veral ook omdat die verteller sig op die kritiese oomblik van kommentaar weerhou.

Die keuse van die idioom waarin die vreemde omgewing in die Kaap beskrywe word, herinner sterk aan die strategie wat Abraham H. de Vries in "Kowie Brönn van Montagu" toepas (vgl. De Vries 1994). 'n Skille, vermaaklike kontras word in dié betrokke kortverhaal geskep deurdat vreemde, meer verfynde en gesofistikeerde situasies beskryf word in terme van meer gemeensame, bekende taal uit die plaas- of plattelandse lewe. De Vries laat sy verteller Buckingham Palace, die vorstelike gesin en hul daaglikse roetine beskryf in terme van die bekende leefwyse en gesprekke uit die Oudam in Montagu-Wes. Die invloed van die oordrewe fantasie in De Vries se teks word deeglik geregverdig deur die feit dat 'n verslag gelewer word van 'n droom, 'n bekende tipe strategie wat feitlik onbeperkte moontlikhede ontsluit. Daarteenoor handel Du Plessis se verhaal oor dieselfde tipe naïwiteit, maar hier weer in 'n situasie van bedwelming as gevolg van drank. Die feit dat die dronkenskap 'per ongeluk' plaasvind, om kostelike redes en teen die morele grein van die hoofkarakter ingaan ("...hy sluk maar liewers,



want met sy tande nie (meer) wat dit wás nie, weet hy nie of hy die straaltjie gaan bymekaarhou tot in die bakkie nie. Hy's nie 'n morsige mens nie, sê Genis" – Du Plessis 1980:59) aksentueer die humoristiese by Du Plessis.

Du Plessis bedryf hoofsaaklik 'n onopgesmukke droë tipe humor wat aanpas by die lewenstyl en –uitkyk van sy karakters. Die komiese in wat hulle doen en sê is aards en gemeensaam, daarom maak hy ook dikwels gebruik van die karikaturale om skynwaardigheid af te takel. In hierdie proses is die humoristiese karakters soms die slagoffers van hul onkunde, wat tog meestal deursigtig is vir die leser, maar ook vir ander handelende karakters. Kenmerkend van Du Plessis se hantering van humoreffekte is sy volgehoue deernis met die karakters en sy voorliefde vir kontrastering.. Hierdie empatie met 'n karakter wat komies optree en karikaturaal uitgebeeld word, word ook aangetref in "Oom Sybrand se tweede offer" (Eitemal), "Rooikoos Willemse is seek" (De Vries) en "Footloose Venter en die pienk skaap" (Pieterse).

### **2.11 Etienne Leroux: Bfx (*Tussenspel* 1980:90-98 )**

In die inleiding tot P.G. Du Plessis en Marga Stoffer se *Ligvoets* (1994) beweer die samestellers dat van die beste humor in Afrikaans gelewer is deur skrywers soos Etienne Leroux, Klaas Steytler, Jeanne Goosen, Marita van der Vyver, en ander (Du Plessis & Stoffer 1994:2). Op die stofomslag verskyn aansluitende kommentaar wat vra om 'n herbesinning van die humoristiese prosa in Afrikaans en dan word die stelling gemaak dat Etienne Leroux op dié wyse dalk naderhand om "die regte redes geprys" mag word. Deur so 'n uitspraak bevestig die samestellers enersyds dat Leroux 'n belangrike beoefenaar van humor was, maar suggereer ook andersyds dat sy bydrae daartoe nog nie behoorlik na waarde geskat word nie, ten spyte daarvan dat veral Leroux se satire reeds die onderwerp van letterkundige navorsing was (vgl. onder meer Venter 1973; Steyn 1992).



Kannemeyer (in Leroux 1980b:7) wys op Leroux se geestigheid, fyn satiries-ironiese inslag en sy sin vir die burleske en fantastiese, terwyl Steyn (1992: 215-222) 'n samevatting gee van die skrywer se gebruik van onder meer travestie, parodie, karikaturisering, die absurde en swart humor (naas ironie en satire) in sy romans. Inderwaarheid staan Leroux se oeuvre stewig veranker in die Afrikaanse humortradisie, en word dit as sodanig erken.

Leroux het hom egter veral onderskei as romansier van formaat. Daarom is dit belangrik dat die kortkuns wat hy beoefen het, nie vergeet word nie. Benewens die tien romans waarvoor Leroux bekendheid verwerf het in die Afrikaanse letterkunde, het hy reeds omstreeks 1943 tot 1944 verhale en sketse geskryf wat in *Die Stellenbosse Student* gepubliseer is. "Kaartjie vir oortreding", wat ook in *Tussenspel* opgeneem is, het so vroeg as 1951 in *Standpunte* verskyn onder die skuilnaam "Etienne" (Botha, in Van Collier 1998:586). "Bfx", wat hier bespreek word, verskyn in 1978 in *Standpunte*, hoewel Leroux die kortverhaal ná 1955 nie meer ernstig beoefen nie. Die korter stukke in *Tussenspel* is meestal "intermezzo's" wat tussendeur die romans, en soms op versoek, geskryf is.

Daar is reeds in die korter prosatekste van Leroux tekens van 'n wegbeweeg van die gemoedelike lokale realisme van die jare veertig en 'n neiging tot 'n meer eksperimentele rigting wat ingeslaan word. Kannemeyer (in Leroux 1980b:7) maak melding van die skrywer se aansluiting by 'n literêre verwysingsveld wat invloede van byvoorbeeld Hemingway toon, maar wys daarnaas op die sketsmatige aard van sommige van die tekste en die gebrek aan 'n bevredigende dramatiese lyn. Dit sou ook waar kon wees van die essay onder bespreking, maar dit is immers nie as 'n konvensionele tipe verhaal bedoel nie. Waar hierdie studie op humor fokus, moet daar, benewens "Bfx", ook kennis geneem word van die aanwending van satire en die burleske in die gultige "Die Afrikaner as verkoopman en smous op die platteland" in dieselfde bundel, waarop Kannemeyer se uitspraak ook nie van toepassing is nie.



In etlike van die prosatekste in *Tussenspel* haal die skrywer herinneringe op van sy vertroude kontrei, maar hy gee daaraan 'n nuwe dimensie. Die bekende word bokant die lokale verhef deur skakeling met groter konsepte en 'n byna mitologiese wêreld. Hiervan sê Kannemeyer (in Leroux 1980b:8): "Die beste van hierdie stukke is geskryf uit 'n feitlik daaglikse mistieke vervoering oor die landskappe van sy jeug en sy onmiddellike omgewing en is die resultaat van iemand wat sy besondere kyk op mens en wêreld tot 'n leefwyse gemaak het." In "Bfx" word hierdie kommentaar bevestig, maar dit is nie suiwer retrospeksie nie. Tydruimtelik roep die verteller die Bloemfontein van die laat jare sewentig in die herinnering, kontrasteer die hede met die verlede en vind te veel negatiewe tendense wat besig is om die stad se inherente karakter te erodeer. Tyd word in hierdie teks tot tema gemaak deur die afspel van die verlede teen die hede. In dié opsig verskil die hantering van tyd van dié in 'n konvensionele kortverhaal. Hy haal nostalgies die grasia van die verlede aan as vertroosting en veroordeel sinies die eenselwigheid van 'n troostelose toekoms in diens van ontwikkeling, kommersialisering en wêreldwye egalisasie. Die ervarings en indrukke uit die verlede speel dus 'n belangrike rol in die essayistiese betoog van die skrywer. (Die indruk word wel geskep dat sommige van hierdie ervarings vir die huidige leser relevansie verloor omdat dit gedateer geraak het, byvoorbeeld die verwagte bedreiging van 'n samesmelting met Welkom ná die ontdekking van goud.)

"Bfx", een van drie essaytype prosas wat in dié studie bespreek word (die ander twee is "Antie is kief" deur Madeleine van Biljon en "Het spoke nekke?" deur Audrey Blignault), is vir hierdie studie belangrik, nie slegs omdat dit verteenwoordigend is van die skrywer se minder bekende humoristiese kortkuns nie, maar veral om die uitsonderlike hoë digtheid van die prosastyl en die vernuftige, nie-konvensionele karakterisering. Die "hoofkarakter" is inderwaarheid die mid-twintigste-eeuse-Bloemfontein-met-sy-mense, 'n konsep met 'n sterk dinamika, 'n verlede, aanvegbaarhede, konvensies, intriges en verwagtinge. Teenoor hierdie "karakter" neem die implisiete verteller doelbewus subjektief stelling in, selekteer en manipuleer, illustreer en lewer kommentaar. Sy inherente karakter neem as 't ware vorm aan voor die leser. Hierdie modaliteit (vgl. Roger Fowler 1977:13) is 'n noodsaaklikheid om te



verhoed dat die betoog steriel raak, juis omdat die onderwerp nie slegs 'n stad van steen en sement is nie, maar 'n plek met 'n siel, 'n plek waarin samelewingsprosesse voltrek word en 'n plek met dinamiese deelnemers. As sodanig vertoon hy dan ook sy eie luime waarvoor die kunstenaar gevoelig is. Die elemente waaruit die karakter van die stadsomgewing opgebou is, sluit in sy spesifieke historisiteit, voorwerpe (soos geboue en monumente), organisasies, ondernemings, 'n spesifieke atmosfeer, fisieke voorkoms, die diverse bevolking, bedrywigheide, missies en toekomsvisies.

"Bfx" is wesenlik 'n essay waarin Leroux bespiegel oor die deugde en tekortkominge van Bloemfontein as stad. *Bfx* is die kriptogram wat deur die spoorweë en lugdienste gebruik word om Bloemfontein aan te dui. Deur dit as titel te gebruik, word die leser onmiddellik opgekommandeer om skeppend met die skrywer mee te werk en "uit die veelvuldige vlegwerk ... sekere drade te 'siteer' en hulle te volg"(vgl. Botha, in Van Collier 1998:601). Bloemfontein is 'n sentraal-geleë stad, maar tog in 'n hoë mate geïsoleerd, weg van die vier kusstede en die bedrywige metropolis aan die Witwatersrand. Deur die skakeling met die twee belangrike vervoerstelsels, die lug en die spoor, word die geïsoleerdheid en afgeleëheid van Bloemfontein besweer, kry dit wieke en wiele, beweging en dinamika. Vir die oningewyde is die gebruik van die kriptogram vreemd, maar wanneer die betekenis onthul word, dring die besef deur dat die moontlike stereotipe isolasie van Bloemfontein nie volkome is nie. Dit suggereer potensiële beweging vanuit 'n sentrumposisie na buite. Die skynbaar afgeleë stad se tentakels reik tog uit na buite. En dit is juis die strategie van die implisiete outeur. Hy haal Bloemfontein uit sy lokaal-realistiese dampkring, plaas dit op 'n humoristiese wyse in 'n hoër kategorie en sluit dit selfs in op die verhoog van die internasionale aardgehuggies (*global villages*): "Sy sal 'n agterbanker wees in die Volksraad van die Wêreld" (Leroux 1980b:98). Hoewel die verteller se aanprysing van Bloemfontein se deugde en bates meestal die indruk skep van 'n ironiese tong-in-die-kies-standpunt, laat dit by die leser geen twyfel oor waar die sentimente werklik lê nie. *Bfx* is 'n onderwerp wat deernis en empatie by hom uitlok.



Die essay as onderskeibare genre van die kortkuns bied by uitstek die geleentheid vir die verteller om 'n eie siening te huldig, kommentaar te lewer, te put uit eie konteks, te bespiegel en te voorspel. Hierdie essay openbaar hom as 'n fyn strategiese stilistiese spel met die leser, waarin 'n breë register bespeel word. Die verteller gebruik die reklamegeskrifte van die stad se inligtingskantoor, waarvan kamers 19 en 40 die simbool van gewaande wysheid word, as uitgangspunt vir sy eie retoriek. In die vertellershouding kan reg van die begin af sinisme, 'n satiriese oordeel, skeptisisme en sarkasme bespeur word. (Sarkasme word deur sommige navorsers as 'n vorm van humor beskou, vgl. Janssens, 2002.) Hierdie waarde-oordeel spruit uit die verteller se eie deurleefde kennis van die stad, sy mense, sy etos en patos. Die vertrekpunt van die essay is se betoog is sy onverhulde, bevooroordeelde perspektief. Die verteller stel hom in hierdie teks subjektief op die voorgrond in die loop van sy diskussie en tree by meer as een geleentheid tot binne-in die betoog, byvoorbeeld: "... uit die aard van my beroep, wil ek die stelling maak dat Bfx heelwat meer grasielose-met-inhoud vertoon as byvoorbeeld die Kaap..." (Leroux 1980b:95); "En dis eintlik merkwaardig – dat musiek, volgens my mening één van die hoogste kunsvorme, juis in Bfx kan floreer." (Leroux 1980b:97); "As 'n liefhebber van standbeelde verkies ek die Standbeeld (van dr. H.F. Verwoerd - JV ) bó die Gebou" (Leroux 1980b:92). Deur hierdie toetrede van die verteller in die ek-vorm, wat kenmerkend van die essay is, kry sy standpuntinname teenoor die kwessies wat aangeraak word, 'n persoonlike kleur en groter aktualiteit.

Die veelvuldige gebruik van adjektiewe en adverbialia sluit ten nouste aan by die subjektiewe betoog van die verteller. Genoemde twee woordsoorte word by uitstek gebruik om 'n standpunt, houding of oordeel oor te dra. 'n Willekeurige reeks uit die teks, soos *argeloos*, *grasielose*, *pretensieus*, *ongure*, *statiese* en *verveligste*, weerspieël byvoorbeeld 'n negatiewe oordeel by die essayis. Uit die vertellershouding blyk 'n mate van beterswering, selfs eiesinnigheid. Maar die individualisme wat so tot uiting kom, lei tot oortuigende argumentasie. Die leser kan hom vereenselwig met die insigte van die verteller omdat dit so in 'n direkte kontras staan tot die belaglike, gekommersialiseerde inligting van die stad se publisiteitsburo. Hierdie rebelse streep in Leroux skryf hy self



toe aan die invloed van die Nederlandse digter, Jan Greshoff, 'n jare lange persoonlike vriend (vgl. Leroux 1980a: 2; 92 ).

In die Leroux-tek word stereotiepe uitsprake oor die onderwerp onder bespreking, satiries-humoristies op hul kop omgekeer en die teendeel gepropageer by wyse van kontraste en teenstellings. Die drie retoriese vrae in die kort aanvangsinne dra reeds die element van weerspreking: "Die lelikste stad in die Republiek? Die verveligste? Die voorbeeldigste?" (Leroux 1980b:90). Die eerste twee vrae wat bedoel is om te skok en te ontnugter, het heel moontlik te doen met buitelanders se stereotiepe persepsies van Bloemfontein. Aanvegbare vrae word gestel om lesersbetrokkenheid te stimuleer en reaksie uit te lok. Aangesien 'n vraag 'n antwoord veronderstel, baan die inleidende sinne die weg vir sowel positiewe as negatiewe kommentaar en uitsprake, juis ook omdat die vrae dispaaraat is. Die verteller gebruik die stadsreklame, wat hy as negatief, kleinstads, oningelig, aanmatigend en ondeurleef ervaar, as uitgangspunt. Ver al drie sleutelkonsepte uit die brosjures, naamlik "inhoud", "grasie" en "skoonheid", word fel gehekel en gesatiriseer, maar terstond as verwysingsraamwerk gebruik om 'n nuwe betoog op te bou. Daar word gesuggereer dat die eertydse "Bekende Families" 'n esoteriese leefstyl gehandhaaf en die vryheid van die stad geniet het, ten spyte daarvan dat daar in ander woonbuurtes gevegte met fietskettings gewoed en 'n poltergeist Watkeystraat geterroriseer het (Leroux 1980b:94).

Leroux openbaar hom in hierdie essay as 'n meester van die teenstelling. Die verteller betoog byvoorbeeld dat die Spoorweë in 'n hoë mate bydra tot die ekonomie van die stad, (as gevolg van die groot spoorwegwerkplaas), maar dit is ook die grootste oorsaak van lugbesoedeling: "En, Liewe Here, die Spoorweë dra konstant by tot die welvaart, rook en ander ekologiese probleme van hierdie 'Stad'" (Leroux 1980b:90). Selfs in die gebruik van 'Stad' skuil 'n weerspreking. Die aanhalingstekens suggereer dat daar twyfel bestaan oor die stadstatus, maar die hoofletter dui weer op 'n verheffing na iets groter as die gewone. Dan volg 'n voortbouing op die strategie van teenstellings: "Dis miskien die enigste plek in ons land waar rose floreer as gevolg van lugbesoedeling" (Leroux



1980b:90). Hy beklemtoon ook dat die reklame-afdeling (waar tradisioneel 'n beste voet voorgesit word) langs die busteterminus (dikwels 'n beeld van chaos en warboel) geleë is.

In 'n uitdrukking soos, "duisende kinders flerrie met longontsteking" (Leroux 1980b:91), waar "flerrie" dui op die uitdaging van die noodlot deur onverskillige optrede, word 'n aangename sinnelikheid soos flirtasie teenoor 'n ernstige siektetoestand gestel. Die inligtingsbrochure in Engels, Duits en Frans, gee in Duits hoog op oor die spoorwegwerkplaas, die grootste en duurste in die Republiek, maar vervolg dan in die Engelse teks met 'n lys van die ander (geringer) bedrywe, byvoorbeeld: "1 Cold drink factory", "1 Engraver", "1 Animal food", "1 Water treatment" - en dan onverwags in die middel van die Vrystaat: "1 Boat Builder" (Leroux 1980b:96). Onder "Miscellaneous" word 58 instansies ingesluit, waarop die verteller die siniese kommentaar lewer dat dié bedrywe dan nie eens die syfer een werd is nie, aldus die inligtingskantoor waarmee steeds die draak gesteek word. Hierdie enumerasie van uiteenlopende items is 'n voorbeeld van 'n opsigtelike strategie van oordrywing tot die absurde toe. In hulle poging om Bfx vernaam te laat voorkom, bewerkstellig die brochure op ironiese wyse juis die teenoorgestelde.

Die verteller gebruik ook 'n komiese teenstelling om sy kommentaar oor die musiekgeletterdheid van Bloemfontein se inwoners te benadruk, wanneer hy vra: "...waar in enige stad vind 'n mens 'n slotvoerspeler wat ewe trots is op sy stem as op sy blomkoolore?" (Leroux 1980b:97). Die komiese kontras, veral weens die woordkeuse "blomkoolore" openbaar tog ook 'n simpatieke gesindheid van die kant van die verteller. Meelewing kom nog sterker na vore in die teenstellende verwysing na die "geharde" boerebevolking "wat die onbarmhartigheid van die natuur begryp en, Calvinistiese aard ten spyte, tog 'n eie sin vir humor behou het" (Leroux 1980b:97). Benewens die kontras, is daar ook 'n sterk element van die onlogiese teenwoordig. Die humor is geleë in die momentele bymekaar bring van skynbare onversoenbaarhede. 'n Weerspreking word ook gevind in uitdrukkinge soos: "die chaos is vriendelik" (Leroux 1980b:91) - verwysende na die wanorde wanneer groot byeenkomste soos feeste of rugbywedstryde plaasvind, waarvoor die stad eintlik nie heeltemal opgewasse is nie.



'n Kontradiksie word gebruik om onversoenbaarhede tydelik bymekaar te bring sodat die ongerymdheid 'n humoristiese effek op die leser het. Die verteller sê byvoorbeeld dat Bloemfontein se skoonheid setel in sy ongere klimate. Hy wonder ook waarom die belangrike sakemanne van die stad so groot van postuur moet wees en vergelyk dan Jan S. Marais (toenmalige bankmagnaat) met Oppenheimer, die kleinste, maar ook die welvarendste. Die anomalieë van die menslike bestaan word hier deur die gebruik van humor versoen en gerelativeer. 'n Sin vir humor sluit uiteindelik nie 'n ernstiger lewenshouding uit nie.

Oordrywing dra meermale by tot 'n humoristiese effek. Die reklamemense adverteer Bloemfontein graag as 'n kongres- of konferensiesentrum en groot rugbywedstryde vind gereeld daar plaas, maar die verteller oordeel dat die stad eers gesuiwer moet word van alle afgevaardigdes ten einde by sy werklike kern uit te kom. Hy neem deurgaans 'n skeptiese, siniese houding hieroor in, vgl.: "Dis net asof Bloemfontein nie 'n moer omgee wie daar kom nie (...) ontelbare mense sterf van honger met internasionale rugbytoetse omdat die kafees en hotelle die verwagte kliënte met gebruikelike reëlmaat onderskat" (Leroux 1980b:91). Deur die laere en die verhewene naas mekaar te stel, soos in die eerste gedeelte van die aanhaling, verkry die skrywer 'n stylkontras met 'n humoristiese effek. Die opvolging van hierdie oordrywing deur 'n kontradiksie soos: "En tog ... die chaos is vriendelik" (Leroux 1980b:91), bring dadelik weer verligting van die spanning wat pas opgebou is.

In sy oordele oor die stad dra die verteller sy standpunte aan die leser oor deur suggestie. Op 'n ietwat intellektuele manier suggereer hy dat daar uiteenlopende waardering bestaan vir een van die stad se bates, naamlik die jeugkoor: "Bfx se jeugkoor lok heerlike polemieke uit wat tot in die Raadsale weerklank vind, getransformeer tot die beginsel van vryheid van kritiek" (Leroux 1980b:97). Eweneens word gesuggereer dat Bloemfontein se algemene publiek min musieksmaak het, omdat die sale net vol is wanneer ballet en operettes aangebied word. Met 'n sin wat begin met, "MAAR...", draai hy die argument om en bevestig dat daar wel 'n Gideonsbende werklike



musiekkliefhebbers is. Presies dieselfde strategie gebruik Leroux ook in "'n Dag in Bergen-Dal" in dieselfde bundel:

"... met 'n wuiwende hand en 'n uitbundige gevoel in sy binneste op pad na sy plaas.

MAAR

sonder doel of rede ry hy deur die dorp..." (Leroux 1980b: 45).

In 'n paar gevalle word gebruik gemaak van insinuasie om 'n bedekte aantygning of 'n sydelingse sinspeling (vgl. *Wat IV*: 1972<sup>2</sup>), byvoorbeeld: "Mense, ryk van gees, kan arm wees. In die verlede was dit armoede in terme van geld. 'n Mens kan net hoop dat die nuwe armoede volgens die dwingelandy van inflasie nie afbreuk sal doen aan die inherente grasia nie"(Leroux 1980b:95). Die verteller wil dus eintlik sê dat die toenmalige armoede finansiële van aard was, maar dat die nuwe armoede waarskynlik op die terrein van die menslike gees lê. 'n Verdere voorbeeld van insinuasie verdien vermelding: "Daar was ook 'n Sestigeraand wat sonder voorvalle verloop het" (Leroux 1980b:95). In die tydperk toe die Sestigters erg omstrede was, het die konserwatiewe elemente van Bloemfontein tog nie die geleentheid ontwig of gekelder nie. Die verteller bied dié feit as 'n prestasie aan!

Die oormatige gebruik van hoofletters in substantiewe soos Bank, Hotel, Winkel, Gebou, Stad en Families, kan moontlik op twee maniere verklaar word – albei met die oog op 'n humoristiese effek. Die verteller kan daardeur te kenne gee dat bekende voorwerpe in 'n plek van gemiddeldheid/middelmatigheid/eenselwigheid tog baie belangrik is, vgl. "Die mense lyk soos die geboue; die geboue soos die mense" (Leroux 1980b:92). Teen die agtergrond van die voortgesette hekeling met die inligtingsbrosjures mag dit moontlik 'n strategie van die (implisiete) outeur wees om dié geskrifte te parodieer. Die gebruik van hoofletters by Inhoud, Grasia en Skoonheid versterk hierdie argument. Deur die oordrewe gebruik van hoofletters word 'n waarde geheg aan woorde en voorwerpe wat eintlik nie belangrik is nie. Dit demonstreer die reklame-afdeling se oordrywing van sommige Bloemfonteinse kwaliteite. Daarteenoor stel die verteller sy eie waardebeoordeling op wat hiermee kontrasteer, deurdat dit op ander kriteria gegrond is.



Deur middel van die standpunte, houdings en oordele van die verteller, word die humoristiese effekte soos ironie en satire feitlik terloops ingewerk in die teks. In die seleksie, organisasie en aanbieding van die epiiese elemente tree die groteske verder sterk na vore en herinner aan Leroux se voorstelling van Juliana Doepels in *Die mugu* (1959) en die reus Adam Kadmon Silberstein met sy "stortvlord van verminkte woorde" (Leroux 1964:111) in *Een vir Azazel* (1964). Volgens Steyn (1992:105) word die narrefiguur ("die aap van God") in die eersgenoemde teks die "mededeler van die lewende woorde".

Die verteller het waardering vir die "kulturele vrede" tussen die Engels- en Afrikaanssprekende sektore van die gemeenskap, maar vind die ironie tog raar: "Bloemfontein het Ou Families, Engels en Afrikaans, wat in 'n sekere sin die verwantskap voel van alle aartsvyande wat anachronisties deesdae as oudgediendes bloedvyandskap bloedverwantskap gemaak het. Victoria regeer nog steeds oor die stad" (Leroux 1980b:91). Met die volgende suggestief-gelaaide sin satiriseer hy dan fel: "Dis eintlik skandelik, in terme van die rassisme van ons tyd, hoe goed die vyande met mekaar klaarkom. En dit nogal in 'n Stad waar oorlogsmonumente aan weerskante monolitiese aanklagte teen mekaar maak" (Leroux 1980b:91). Die voortdurende spel met kontraste verdiep die insig, maar beklemtoon ook die verskeidenheid. Verskuil in die laaste aanhaling is bytende satire op die vermoë van voormalige "kulturele vyande" wat versoen is en oënskynlik saamwerk, maar wat geen pogings aanwend om ook uit te reik na die verskillende inheemse bevolkingsgroepe nie. Wat hier by implikasie gesê word, blyk belangriker te wees as die stellings wat direk gemaak word. Die gebruik van "rassisme" dui op 'n spanningsverhouding dieper as dié tussen taalgroepe soos Afrikaans- en Engelssprekendes.

Die karakterisering van tipes uit die mid-twintigste-eeuse Bloemfontein vorm 'n kleurrike mosaïek "in hierdie handgeweefde mat wat oopgesprei is rondom Naval Hill" (Leroux 1980b:91). Daar word melding gemaak van die verskillende soorte predikers van uiteenlopende geloofsoortuiging, naamlik die Libanese, Jode, Grieke, Portugese, die halfjode en die halfafrikaners, die krioelende staatsamptenare, die kunstenaars, die



sakemanne, die konferensiegangers, die dienspligtiges, die sekuriteitswagte (rondom hul koolvure), die "Bekende Families", die kunssinniges en die Boere.

Die laasgenoemde groep word egter vir spesiale aandag uitgesonder en gekarikaturiseer. Die Boere lees die plaaslike Engelse koerant, ten spyte van sy "hooghartige" beriggewing oor "moorde, bloedskande, owerspelige dominees en stamgevegte tussen die Afrikaners" (Leroux 1980b:91) uit die omgewing. Dit is ironies dat die nuuskierigheid van die lesers die oorhand kry oor morele beginsels en groepsentimente. "Stamgevegte" is inderwaarheid 'n degraderende woordkeuse wat dui op agterlikheid en primitiwiteit. As sodanig verteenwoordig dit bytende satire. Dit sluit aan by die beskrywing van VRYSTAAT! as die "stamkreet" van die Boere tydens 'n rugbywedstryd (Leroux 1980b: 96).

Aansluitend hierby is die beskrywing van 'n rugbywedstryd in die plaaslike stadion satiries-karikaturaal. Die "fris boere en hul gewigtige gades" (Leroux 1980b:96) word enersyds gekontrasteer met "die ragfyn netwerk van yster en plank wat ten hemele styg" (Leroux, 1980b:96, se beskrywing van die pawiljoene), maar dan word verder gesê hulle sit "ingeryg soos vet swaweltjies" op 'n draad (Leroux 1980b:96). Die verteller voer aan dat selfs die Voorsienigheid aarsel voor die "mirakel" dat 80 000 Boere en "boerinne" nog nie die "Jerigoaanse" konstruksie kon laat tuimel met hul "vibrato" nie. Die negatiewe modaliteit van die verteller word na my mening hier getemper deur die parodiesse effekte wat aangewend word. Die stadion word vergelyk met 'n Romeinse arena, die pawiljoene met dié van die Colosseum in Rome, die woord "boerinne" met sy Wes-Europese (meer bepaald Nederlandse) konnotasie word gebruik, die toneel word verskuif na Jerigo in die Midde-Ooste en spesifiek na die gebeure soos beskryf in Jos. 6: 5 (die mure van Jerigo tuimel in deur die aanvalskreet van die kinders van Israel). Dan word "vibrato" gebruik, 'n musiekterm waarmee die ekstatische gejuig van die rugbyskare beskryf word. 'n Doodgewone gebeurtenis word deur die terme waarin dit beskryf word (onder meer as 'n "mirakel"), verhef tot 'n groteske wêreld met 'n feitlik gewelddadige botsing van teenoorstaandes (vgl. Thomson 1972: 11). So gesien, word die groteske modus dus gebruik as 'n aggressiewe instrument in diens van 'n modus soos satire. In die



beskrywing van die rugbysituasie maak die skrywer gebruik van oordrywing, grensoorskryding en intertekstualiteit om 'n humoristiese effek te verkry.

In aansluiting by die bovermelde strategie om die meer gewone te verhef tot die grootse sodat onversoenbaarheid daardeur na vore kom, is die hoogdrawende aanhaling uit die inligtingskantoor se Franse teks dat die stad se bevolking 190 000 siele tel (wat relatief min is vir 'n stad). Die volgende aanhaling val in dieselfde kategorie: "*Selde* het 'n Stad só onopsigtelik in terme van vertoon sy bydrae gelewer tot die geskiedenis van ons land. *Selde* het 'n Stad só gesukkel om bydraes te kry vir standbeelde om sy beroemde seuns en dogters in die medium van koper te verewig" (Leroux 1980b:95 – my kursivering - JV). Die stelwyse is 'n parodie op die beroemde, dramatiese toespraak van Winston Churchill na The Battle of Britain. Die ironie is egter dat die inwoners tog nie so suinig was om by te dra tot gedenktekens nie, want Bloemfontein beskik oor sewentig borsbeelde en standbeelde! Dit is nie soseer die gesindheid van die mense nie, maar eerder die omvang van die onderneming wat gehekel word. Eintlik word die draak ook gestee met te veel beelde.

Die bespreking rondom die modernistiese PA-gebou gee geleentheid vir die implisiete outeur om kwistig gebruik te maak van satire. Statiese abstraksies soos kunswerke hoort volgens die verteller in 'n museum, maar in teenstelling met die stereotipe van staatsamptenare wat redelik passief is, word die "dolle gedrang" van amptenare in die gebou beskryf as "synde kollektief self 'n mobiele kunswerk van lewenswerklikheid" (Leroux 1980b:92), wat die rustigheid van die kunsuitstallings in die gange en portale dan sou versteur. Die verteller sê dat hy die kombinasie van amptenare en kunswerke verwarrend vind en dat die gebou se blink oppervlaktes (gepoleerde marmer) 'n teken is van "universele snobisme" (Leroux 1980b:92). Die uitspraak kom nie as 'n verrassing nie, omdat die vertellershouding deurgaans vyandigheid toon teenoor universaliteit ten koste van Bloemfontein se eiendomlike bates. Maar dan vel die verteller sy finale oordeel oor die gebou met 'n enkele sin wat 'n paragraaf op sy eie beslaan: "Die Gebou het die vinnigste lifts in die stad." (Leroux 1980b:92) Die gebruik van die hoofletter beklemtoon die status van die gebou in die gemeenskap, maar die feit dat die vinnige



hysbakke as belangrikste bate beklemtoon word, is 'n ironiese toespeling op die verteller se oordeel dat dit dalk die enigste werklike bate is, met ander woorde dat esteties en funksionaliteit ondergeskik is. Die gebruik van "lifts" werp ook 'n refleksie op die opvoedingspeil van die taalgebruikers.

Deur gemaak-ernstige argumentering wys die verteller indirek op die ontoereikendheid van sekere fasiliteite. As die tong-in-die-kies-houding van die verteller misgekyk word, kan die betoog selfs as sarkasties beleef word. Hy voorspel dat die stad so sal groei dat daar meer as vyf goeie eetplekke sal wees, meer as drie goeie hotelle en "dienspligtiges hoef nie meer na nege-uur in die aand soos spoke op leë teerpaaie te dwaal nie." (Leroux 1980b:93). Die ontoereikendheid van die oomblik in 'n plek wat op stadstatus aanspraak maak, word ironies aan die kaak gestel.

Op die talige vlak is daar ook humor in die naamgewing wat in die essay voorkom. Suggestie speel hier 'n belangrike rol, want selfs in die gewone word versteekte innuendo's gevind. B.P. (Belangrike Persoon) Jones is 'n baken oorkant die vernaamste sakesentrum; Boris Gudenov (Good-to-Know) 'n internasionale finansier wat die sukkelende winkels van kapitaal voorsien; Solly's Paradise is die "tearoom-bioscope" wat deur *soldate* besoek word; Nick die Griek (alliterasie) is die kafeebaas; Mazelspoort is van "dermatologiese" herkoms en Tierpoort het "soölogiese" verbintenis, terwyl die herwinning van rioolwater by Uitskot gedoen word.

Die volgende oordrewe allitererende sin beskryf die wedders op die renbaan: "*Mooi meisies, mooi mans, mooi geklee in modieuse met-die-tyd-mantels volgens die mode van Mammon se manewales op die maat van maatskaplike welvaart*" (Leroux 1980b:92 – my kursivering - JV). Dit roep die volkswysie "*Mooie meisies, fraaie bloeme ...*" op, terwyl die alliterasie 'n sangerige toon verleen en die hele konsep verplaas na die volkse, wat in direkte teenstelling staan tot die sofistikasie van die wedrengangers.

Intertekstualiteit as 'n spel tussen die implisiete outeur en die implisiete leser lewer in hierdie verhaal 'n belangrike bydrae tot die humoreffek, indien die leser oor die konteks



beskik om die verwysings te kan herken en die noodsaaklike verbande te kan lê. Volgens aard kan dié voorbeelde van intertekstualiteit in verskillende kategorieë verdeel word. Die verteller maak byvoorbeeld gebruik van beide die opgetekende én die ongeskrewe geskiedenis van die stad en sy mense. Laasgenoemde leef voort deur die mondelinge oorlewering van anekdotes, staaltjies en verhale.

Die belangrikste verwysingsbron bly die uitsprake van die stadsreklame wat deurentyd fel gehekel word vanweë die onoordeelkundige seleksie en aanbieding. 'n Verdere geskrewe bron is die plaaslike koerante, met bevooroordeelde beriggewing en opportunistiese beklemtoning. Daar is reeds melding gemaak van die spoorweë se kriptogram wat as titel gebruik word om 'n nuwe, omvattende verwysingsveld oop te sluit, terwyl 'n belangrike historiese moment, soos die afloop van die bomaanvalle in Londen, ironies ingewerk word om ook status aan Bloemfontein te verleen.

Eweneens word die gebeure rondom die Romeinse spele in die Colosseum gebruik om 'n rugbywedstryd tot 'n groteske skouspel te verhef. Die dramatiese val van Jerigo se mure voor die oorlogskrete van die Israeliete bring 'n Bybelse perspektief na vore, steeds binne die konteks van oordrewe belangrikheid en fantasie. Twee musikale verwysings lei onderskeidelik tot aansluiting by die nasionale volkslied ("... en dan, uit die blou van onse hemel, 1 Boat Builder." - Leroux 1980b:96) en skakeling met 'n jolige volksliedjie wat dien om die opgesmukte wedrengangers in perspektief te plaas as gewone dorpenaars. "Mooi meisies, mooi mans ..." (Leroux 1980b:92).

In die slotgedeelte van die essay raak die aanslag ernstiger wanneer daar besin word oor Bloemfontein se skoonheid. Die personifikasie word direkter en die subjektiewe instelling van die verteller onverhuld ten gunste van Bloemfontein. Die orakel gee 'n mistieke, magiese toekomsblik van die "hoekige vrou" die "interessante oujongnoui", maar die vooruitsigte is onbevredigend vir die verteller, selfs al word dit plek-plek getemper deur humoristiese gemeensaamhede, soos: "maksirok", "loerbroekie" en "kunsmatige dye" (Leroux 1980b:98). Die verteller sien die toekoms van die stad as erg



kunsmatig, wêreld-gelyk, maar nie juis gereken nie ("agterbanker in die Volksraad van die Wêreld" - Leroux 1980b:98).

Hy is nostalgies oor 'n verlede wat verlore gaan deur ontwikkeling, maar gryp terug na 'n versekering, soos: "Die skoonheid van Bfx setel in sy mense en neem die landskap in" (Leroux 1980b:97). Hier is 'n didaktiese element merkbaar, met beide 'n ironiese en satiriese inslag. As vertolker en kommentator lewer die verteller kritiese kommentaar, maar verrai sy eie voorkeure en sinisme in woorde soos: "Al haar minnaars sal dood wees" (Leroux 1980b:98), en "Dis alleen 'n kenner wat Bfx se skoonheid sal verstaan; dis alleen 'n fynproewer met 'n aangeleerde smaak wat sal begryp" (Leroux 1980b:98). Die hunkering na " 'n blom wat geblom het by 'n fontein wat nie meer bestaan nie" (Leroux 1980b:98), bly eggo in die slotsin.

Die eindkonklusie van die essayis se betoog is dat juis reklamepogings soos dié van Kamer 40, wat volgens hom gegrond is op die verkeerde kriteria, meer skade aanrig as wat dit 'n bate is. Daarby word die reklame ontbloot as op sigself volkome belaglik. Saam met verkeerde beleidsbesluite kan dit lei tot die vernietiging van dit wat juis die stad waardevol en anders maak. Die spreker se sterk didaktiese en ooredingsmotief word deur die humor verhul, maar word nogtans gesteun deur die waarskuwende negatiewe slot.

\*

Uit my studie van die Afrikaanse kortkuns tot dusver het dit duidelik geword dat die humoristiese tipe prosa hom in twee verskyningsvorme manifesteer. Die een kategorie word meestal gekenmerk deur die opbou van 'n reeks humoristiese insidente of situasies en 'n finale humoristiese uitkoms. Dit sou beskryf kon word as 'n *humorverhaal*. 'n Tweede kategorie kan humoristiese elemente bevat, maar dit kan ook plek hê vir erns wat nie noodwendig in 'n humoristiese uitkoms kulmineer nie. Dit sou weer beskryf kon word as 'n *humoristiese verhaal*. "Bfx" sal in die laasgenoemde kategorie ingedeel kon



word, veral in die lig van die ernstiger slotgedeelte, wat in werklikheid 'n allegoriese inkantasie is.

## **2.12 André P. Brink : Die koninkryk van die komper ('n Emmertjie wyn s.j. (1981) 67-70)**

Afgesien daarvan dat enige bespreking van hierdie aard onvolledig sou wees sonder 'n teks van Brink, een van Afrikaans se voorste prosateurs, het hierdie spesifieke verhaal die komper se invloed op die lewe van die moderne stadsmens as boustof – 'n tema wat tot dusver nog nie veel in Afrikaanse humorverhale gefigureer het nie. Die stadsmilieu as sodanig is eintlik 'n uitsonderlike verskynsel in die Afrikaanse humoristiese kortverhaal, ten spyte van grootskaalse migrasie en verstedeliking.

Die skrywer het oor die jare heen verskeie humoristiese sketse in rubriekvorm gelewer aan *Die Beeld*, *Rapport* en *Wynboer*. 'n Keur van hierdie tekste is in *Mal- en ander stories* (1995) opgeneem. Dit vorm 'n lewendige mosaïek waarin spot, humor, onnutsigheid, satire, weemoed en nostalgie afwisselend voorkom. Op die skutblad van die bundel verskyn die volgende toepaslike aanhaling:

By al hierdie skakeringe tref 'n mens byna deurgaans iets aan van daardie onhebbelikheid, moedswilligheid of snaaksheid wat jou die ongewone in die gewone laat raaksien en jou weer opnuut in die mens en sy heerlike onvoorspelbaarheid laat glo.

As sleutelfiguur in die Afrikaanse prosa (Lindenberg, in Van Coller 1998:294) het Brink 'n belangrike bydrae gelewe tot die vernuwing in die sestigerjare en sewentigerjare. Die gehalte van die beste werke uit sy oeuvre gee 'n goeie beeld van die literêre en polities-maatskaplike ontwikkeling in dié tyd. Sy nuwere werke ná die tyd staan in die teken van "nuwe tye en van nuwe belangstellingsterreine" (Lindenberg, in Van Coller 1998:294). Sy bydraes tot populêre weekblaaie word egter deur Lindenberg as "vingeroefeninge"



beskryf. Ook Kannemeyer (1998:292) verwys daarna as "geselssketse en kleindorpse anekdotes".

Brink tree in hierdie verhaal op as satirikus wat die staatsdiens se onpersoonlikheid, omslagtigheid, voorliefde vir jargon, oordrewe reëls en vormlikheid, beheptheid met interne rangordes en gesagstrukture, prosedures, voorskrifte, onproduktiwiteit, lompe organisasie en voorskriftelikheid aan die kaak stel. Hy lê bloot en maak belaglik, maar sy satire is nie soseer skerp en snydend nie – eerder lughartig en luimig. 'n Sterk element van die karikaturale is te bespeur deurdat kenmerkende eienskappe oordrewe voorgestel en beklemtoon word (vgl. *Encyclopaedia Britannica*, Vol. 4, 1970:905). In hierdie geval is dit egter nie, soos gebruikelik, 'n persoon of *die mens* wat gekarikaturiseer word nie, maar 'n instelling, by name die staatsdiens (vgl. Bergler 1956:39; Grové 1964: 42).

Die gebeure kan kortliks soos volg chronologies saamgevat word: Daar word aangekondig dat 'n bepaalde staatsdepartement 'n rekenaar gaan kry om arbeid en tyd te bespaar. 'n Reorganisasie van personeel vind plaas en met verloop van tyd word 321 bykomende amptenare aangestel vir take wat verband hou met die komper. Die apparaat self word in 'n ander gebou in die stad gehuisves, sodat dit nie sigbaar of toeganklik vir die amptenare is nie. Laasgenoemde glo vas dat die rekenaar ook vir hulle 'n nuwe status meebring. Oor 'n lang tydperk probeer oompie Pelser, die skoonmaker, om iets in verband met die rekenaar aan die departementshoof oor te dra, maar hy word so gefrustreer in sy pogings dat hy dit laat vaar en sy toevlug tot drank neem. Okker word bevorder tot departementshoof en besluit om self die rekenaar te besoek. Daar gekom, vind hy die lokaal leeg. Net oompie Pelser sit op 'n ou stoel met 'n halfbottel wyn in sy hand. Iemand het met die oorskakeling vyf jaar tevore vergeet om die rekenaar te installeer. Okker vertel dié storie uit 'n agternaperspektief aan die verteller, wat dit weer op sy beurt oorvertel.

Die tema van die verhaal is die rompslomp, onproduktiwiteit en gebrek aan deeglike kommunikasie binne die staatsdiens. Die hantering van die tema is 'n logiese uitbouing van die suggesties vervat in die titel en aanvangsin: Die titel van die verhaal is reeds



suggestief gelaai en wek verwagtinge van 'n moontlike botsing of ontgogeling. 'n Koninkryk is immers 'n menslike instelling wat gesag, besittings en onderdane impliseer. Hier word verwys na die koninkryk van 'n mensgemaakte, robotagtige uitvinding, wat reeds 'n paradoks is ten opsigte van konvensionele opvattinge en stereotipes. Oor 'n koninkryk word geheers en die vraag ontstaan nou: oor wie en wat kan 'n komper regeer? Die gebruik van die lidwoord "die" saam met "komper" suggereer dat 'n bepaalde komper uitgesonder word en die toneel word met 'n spesifieke lokaliteit verbind.

Die informele styl van die aanvangsin: "Ek sien hulle wil nou die staatsdepartemente begin verminder en die staatsdiens beginne besnoei, sê my vriend Okker my nou anderdag" (Brink 1981:67) roep wel iets van 'n volkse verteller op, al is dit binne 'n stadsmilieu. Die leser word verder gelei om volgens normale verwagtinge 'n ernstige, deeglike reorganisasie in die vooruitsig te stel. Die woorde "sê my vriend Okker" (wat herinner aan John Miles se boektitel *Okker bestel twee toebroodjies* – te meer as "toebroodjies" ook later ter sprake kom – 1981:69) is veelseggend: Die leser word nie net voorgestel aan die primêre spreker (wat die verhaal aan die verteller meedeel nie), maar ook aan die hoofkarakter en die uiteindelijke ontbloter van die humoristiese situasie. Die aanvangsin help verder om 'n verband te lê tussen die komper in die titel en die staatsdiens wat hier ter sprake kom, met die amptenary as 'n kernkonsep.

Stroom- en vaartbelyning is teoreties gewoonlik die oogmerke van rasionalisering – om die staatsmasjien vlotter te laat loop, word staatsdepartemente verminder, intern besnoei, sake meer prakties en ekonomies ingerig om verlies aan arbeid en tyd uit te skakel, ens. Dit val hierby wel vreemd op dat Okker in die eerste paragraaf 'n positiewe houding teenoor rasionalisering openbaar as hy beweer dat "dit nie 'n dag te vroeg gebeur nie" (1981:67). Hy was immers self die ontdekker van 'n situasie met juis die teenoorgestelde uitwerking as die normale verwagting. Juis sy eie bemoeienis laat hom midde in die problematiek beland. Sy ondersoekende gees, die wil om tot die kern deur te dring en sy gewilligheid om die storie te vertel word egter as positief ervaar.



Die karakterisering van die Okker-figuur stereotipeer in vele opsigte die deursnee-amptenaar. Hy word deur die verteller versoek om "soos dit 'n goeie staatsamptenaar betaam" (Brink 1981:67), alles mooi in volgorde te vertel, want in die staatsdiens is orde belangriker as die tyd wat deur ordening in beslag geneem word. Opvallend is die drievoudige mededeling, wat bydra tot die humor, van die verteller se aandeel: Wat Okker sê, "klink – uitgesorteer, geklassifiseer en gerasionaliseer – ongeveer so" (Brink 1981:67).

Die feit dat Okker graag die rekenaar wil besigtig, dui op belangstelling en 'n ondersoekende gees, in teenstelling met 'n *laissez-faire*-houding wat soms met amptenare geassosieer word. Sy versoeke in dié verband val egter op dowe ore. Ironie sluip dan op 'n verrassende wyse tussen die satire in wanner die verteller sê: "Okker is 'n man met ambisie, en daarom het hy maar stilgebly. En met die jare langsaam skaal vir skaal en trap vir trap gevorder" (Brink 1981:68). Die onversoembare is daarin geleë dat 'n man met ambisie moet swyg om te kan vorder, dit wil sê hy moet nie konfronteer of inisiatief aan die dag lê nie. Die vordering is wel daar, maar gekoppel aan 'n langsame proses, binne beurt, streng volgens skaal en bevorderingstrappe. Die amptenaar word dus tot gemiddeldheid beperk.

Wanneer Okker eindelijk tot departementshoof bevorder word, voer hy sy voorneme uit om die rekenaar te besigtig. In teenstelling met sy mede-amptenare, aanvaar en berus hy eenvoudig nie. Die komper het egter reeds so in statuur toegeneem dat dit verhef is tot die vlak van 'n gewyde ikon, waaromheen alles in konsentriese sirkels beweeg, veral die "321 beamptes (...) wat die afgelope jare rondom en rondom en rondom die komper aangestel is om sake glad te laat verloop..." (Brink 1981:69). Wanneer Okker 'n persoonlike besoek aan die komper reël, het daar reeds 'n soort mistieke aura rondom die apparaat ontstaan. Die komper word selfs gepersonifieer. Okker gaan " 'n besoek by die komper aflê" en "hy wou die komper gaan ontmoet" (Brink 1981:69). Die feit dat *Okker na die komper* gaan vir die besoek, suggereer ook 'n bepaalde rangorde in die verhouding.



Die uitstel teweeg gebring deur Okker se versoeke om die komper te besigtig, wat kulmineer in die uiteindelijke formele, dramatiese besoek skep 'n atmosfeer van verwagting en laat die spanning opbou. Die openbaring dat die vertrek leeg en die komper dus nie-bestaande is, kom as 'n antiklimaks, wat die voorafgaande in perspektief plaas, die proses van rasionalisering bevraagteken en die uitwerking van die totale gebeure relativeer tot 'n sinlose oefening.

Twee ander karakters word in 'n mindere mate humoristies gekarakteriseer. Daar is "ou meneer Kroukamp" wat al die jare sy verantwoordelikhede stiptelik en korrek uitgevoer het. Met die aankondiging van die beoogde komper word hy egter met bevordering oorgeplaas na 'n kantoor waar hy vyf klerke en 'n sekretaresse tot sy beskikking kry. Die ironie is dat die ou stelsel goed gewerk het, maar dat die vaartbelyning van die diens nou ekstra personeel benodig vir dieselfde werk. Gebrek aan kommunikasie veroorsaak dat hy nie ingelig word oor sy nuwe pligte nie, gevolglik "drink hulle maar tee". "Inmiddels" (professionele jargon) is die rekeninge elke maand laat en hoop agterstallige werk op. "Om klagtes en foute te hanteer", (Brink 1981:68) word dertien nuwe personeellede aangestel en met verloop van tyd sewe en twintig addisionele klerke.

Aanvanklik (1981:68-69) word met oënskynde deemoed na die "arme oompie Pelser" verwys, wat deur die gebeure tot drank gedryf is. Die gebruik van "Foeitog en "arme oompie", suggereer medelye, maar ook 'n goedige, gemoedelike houding teenoor die karakter. Sy eenselwigheid en gebrek aan durf maak van hom die patetiese figuur wat graag die belangrike mededeling oor die komper wil doen, maar telkens nie die geleentheid gegun word nie. Dit is ironies dat die man met die laagste rang oor die kennis beskik waarna die departementshoof hunker, maar hy word telkens in die rede geval, juis omdat hy geen gesagsfiguur is nie. Sy verwysing na "die komper-ding" is veelseggend. Vir hom is die komper 'n voorwerp en nie 'n personasie nie, in teenstelling met die ander amptenare. Maar "-ding" kan in hierdie verband ook dui op "aangeleentheid", wat inderdaad die saak is waaroor hy gesprek wil voer. Die hoof raak van Pelser ontslae deur te sê: "As dit 'n amptelike navraag is, kan jy vorm IBZ(2)7/31(a) by juffrou Gouws aanvra. (...) Jammer, mn. Pelser, ek is besig" (Brink 1981:69). Dan



maak hy sy aktetas oop om sy toebroodjies uit te haal (en bevestig die mite dat staatsamptenare aktetasse moet hê om hul toebroodjies in te dra). Ook die verwysing na die vorm wat ingevul moet word, is 'n hekeling met die staatsdiens se vele vorms en omslagtige prosedures. Pelser raak naderhand heeltemal weg, maar niemand kom dit agter nie. Die vermoede bestaan dat hy nog daar rond is, want hy gaan voort om salaris te trek. As 'n amptenaar so kan wegraak, impliseer dit óf dat sy dienste nie noodsaaklik is nie óf dat die gehalte van die diens so swak is dat niemand agterkom as die diens nie meer gelewer word nie. Ook die feit dat hy nog salaris trek, suggereer dat die sogenaamde spookposte binne die staatsdiensbestel moontlik is.

Dit is ironies dat vyftien nuwe poste geskep moet word om 'n arbeidsbesparende instrument te bedien. Die feit dat besluite van "Bo af" deurgegee word, dui daarop dat daar geen sprake van personeelinspraak of deelnemende bestuur bestaan nie. Ten spyte van die negatiewe kurwe in produktiwiteit, is almal gelukkig en tevrede omdat die werk in verband met die komper aan hulle status en snobwaarde besorg. Werksetiek verloor dus die stryd teen eiebelang en persoonlike aansien. Hier ontbloot die satirikus die menslike ydelheid op geen onsekere wyse nie.

As voorbeeld van die staatsdiens se vormlikheid, reëls en prosedures word toegang tot die komper streng beheer en geen uitsonderings toegelaat nie. Vaste voorskrifte bestaan sodat niemand oordeel aan die dag hoef te lê of nodig het om 'n beslissing te vel nie. Indien 'n uitsondering op die reël sou veroorsaak dat iets verkeerd gaan, sal dit moeilik wees om te bepaal wie die verantwoordelikheid móét aanvaar, aangesien daar altyd 'n verantwoordelike persoon moet wees, maar almal tog die verantwoordelikheid vermy. Okker se onsuksesvolle aansoek om die komper te besoek moet in drievoud langs die lynfunksie na "Bo" gestuur word. Hier word gespot met die staatsdiens se vermoë om werk te vermeerder. Niemand waag dit om navraag te doen oor die nuwe stelsel nie, uit vrees dat dit as dislojaliteit vertolk kan word, met 'n gevolglike kommissie van ondersoek na wangedrag. (Hier word die draak gesteek met die staatsdiens se beheptheid met kommissies van ondersoek.) Prosedures, voorskrifte en gebruike word nie sommer bevraagteken nie. Intussen het die ongesiene, onbekende voorwerp 'n deurslaggewende



invloed op die amptenare: Die mens word gemanipuleer deur 'n mag buite sy ervaringsveld en verloor in die proses sy vryheid.

Meer as 'n tikkie dubbelsinnigheid word verkry deur die woordspeling dat Okker "glad nie danig onwillig (is) nie, nes sy mooi dogter; maar sy kom ongelukkig nie in die storie nie (ook maar goed)" (Brink 1981:67). Die verwysing na haar gewilligheid en skoonheid dwing die leser in die rigting van 'n erotiese afleiding. Die gebruik van "ongelukkig" na die kommapunt weerspreek ook die stelling dat dit eintlik maar goed is dat sy nie in die storie voorkom nie. Haar teenwoordigheid sou naamlik 'n verdere verleentheid kon veroorsaak. Die werklikheidsillusie word hier opsetlik deurbreek, met komiese gevolge. Die suggestie word verder uitgebou wanneer verwys word na Okker se ondersoekende gees en die feit dat hy lief is vir masjiene "(ek het mos gesê hy het 'n mooi dogter ook)" (Brink 1981:68). Dit noop hom om verder te gaan in sy pogings om die komper te besoek, want "hy wou graag die ding in lewende lywe sien" (Brink 1981:68). Die parentese is moontlik suggestief, maar die tweede aanhaling bevestig dat die komper, ooreenkomstig sy persepsie, reeds die status van 'n persoon aangeneem het.

In die slotsin sê die verteller: "Ek wag net met vrese en bewing die volgende rasionalisering af" (Brink 1981:70). Die verwagting wat in die aanvangsin geskep is, het verhewig met 'n bykomende element van vrees, as gevolg van die feit dat die eerste rasionalisering presies die teenoorgestelde van die beoogde uitwerking gehad het. Waarom dan dié bedreiging? Die implikasie is dat iemand (Okker) hierdie keer wel sal moet verduidelik. Baie amptenare sal waarskynlik afgedank of verskuif moet word - en sekere hoofamptenare waarskynlik ook. Die komper het weliswaar nooit werklik geregeer (soos die titel dit stel nie), maar in die gemoed van die amptenare is dit wel so ervaar. Die koninkryk was inderdaad groot, maar sonder 'n werklike heerser. Die krisis wat aan die begin subtiel in die vooruitsig gestel is, het dus gerealiseer. Dieselfde karakter wat die suggestie aan die begin gelug het, het ook die samevattende afronding aan die einde gegee en op dié wyse die pole verbind. Deur die doeltreffende interaksie tussen die elemente titel, tema, boodskap, aanvangsin en slotsin is 'n hegte eenheid gevorm en 'n deurlopende toespeling op die ironiese situasie verseker.



Deur sy aanbiedingswyse slaag die skrywer daarin om in werklikheid indirekte kommentaar te lewer. Die feit dat die verteller 'n relaas lewer van 'n vertelling deur sy vriend, bring hom nader aan vertrouliker inligting omtrent die situasie en bevorder dus ook begrip vir die omstandighede. Terselfdertyd bereik hy groter afstand tot die gebeure as wat die geval sou wees indien hy self betrokke was. Deur die verteller verkeer die skrywer as 't ware in 'n verhewe posisie en kan hy vanuit sy sogenaamde kanteelposisie ("a vantage point ... to be able to view things" – vgl. Cuddon 1982:339) satiriseer wanneer hy klem lê op morele onwaardigheid, ondeugde en gebreke. Die band tussen die verteller en Okker het waarskynlik iets daarmee te doen dat die satire mild en vergewend voorkom.

Die aanbod van verhaalstof na aanleiding van 'n aanknopingspunt verkry van 'n "gesaghebbende" op 'n bepaalde gebied, is 'n strategie wat meermale deur rubriekskrywers gebruik word om outoriteit aan hul tekste te verleen. (Hierdie teks het oorspronklik ook in 'n tydskrifrubriek verskyn.) In die teks is dit Okker wat die binne-inligting verskaf. Met sy eerstehandse kennis en ervaring van 'n staatsdepartement tree hy op as inligtingsbron van die outeur. Laasgenoemde vertel die verhaal soos Okker dit ervaar het. Die onus vir die outentisiteit van die verhaalgegewe word deur die outeur op 'n geloofwaardige karakter geplaas.

Die versagtende invloed van die komiese gee aan die satire 'n karakter van vrolikheid en gemoedelikheid (vgl. Malherbe 1932:116). Die satirikus kan gevolglik oordeel en subtiel of ooglopend verdoem, maar haat nie werklik nie. Die spot is milder en in sy toon getemper. Die satirikus behou steeds sy posisie van meerderwaardigheid teenoor die situasie, maar sy gevoel is nie afgestomp nie. Dit bewys dat hy met die nodige begrip kan neerdaal tot die belaglike en die dwase. Die humor binne die satiriese verband is steeds 'n manier om mense en hul lotgevalle skertsend-ernstig te betrag.

Die ironie is daarin geleë dat die mens, wat 'n denkende wese is, toelaat dat hy totaal oorheers en beheers word deur 'n robotagtige uitvinding van die mens self. Dié magtige,



beherende konsep kan nie op sigself funksioneer nie. Dit is afhanklik van die programmering deur die mens. Dit kan dus slegs die mens se bevel uitvoer, maar nie self inisieer nie. Nogtans word die materiële instrument verhef tot 'n mag wat eintlik die mens beheers in die sin van bepalend wees van sy doen en late, sy gesindhede en ook sy lot, in 'n sekere mate. Die rolle word totaal omgeruil deurdat die mens, by wie die inisiatief in die eerste plek berus, toelaat dat die gekonseptualiseerde skepping oorneem en sterk invloed uitoefen op die mens se lewe, sy ideale, gesindhede, vrese en vryheid.

Hier is dus 'n goeie voorbeeld van satire wat oorgaan tot die ironiese om aan die problematiek groter diepte en perspektief te verleen. Die skrywer maak ook van karikatuur gebruik om die waardigheid van die staatsdiens as 'n instelling van gesag te bespot (vgl. in die verband ook Bergler 1956:39). Deur oordrywing en oorbeklemtoning word die negatiewe eienskappe beklemtoon en die positiewe eienskappe verswyg.

Die onderwerp van hierdie teks is die rampspoedige invoer van rekenaar-tegnologie in 'n administratiewe departement. Dit is kontemporêr. Die tema is egter burokratiese rompslomp wat deur die gebruik van satire blootgelê en gehekel word. 'n Openbare diens se onvermoë om aan sy eie vormlikheid te ontsnap, is tydloos en so oud soos die geskiedenis van georganiseerde samelewings.

Die taalgebruik speel 'n belangrike rol in die skep van humor in hierdie kortverhaal: Staatsdiensterme word oorfloediglik gebruik – die hele verhaal is in 'n groot mate 'n "opstuur" van dié tipe taalgebruik, byvoorbeeld "alles mooi in volgorde" (Brink 1981:67); "En wat hy te sê het, klink – uitgesorteer, geklassifiseer en gerasionaliseer... (Brink 1981:67); "'n sirkulêre, van Bo af ontvang" (Brink 1981:67); "'met bevordering' oorgeplaas" (Brink 1981:68); "'n versoekie in dier voege in triplikaat ingevul en 'opgestuur'" (Brink 1981:68); "in rangorde agterna" (Brink 1981:69); "'n ongeklassifiseerde ou stoel" (Brink 1981: 69). Daarnaas word dikwels gebruik gemaak van oordrywing, tot in die absurde toe (vergelyk die groot aantal amptenare wat telkens aangestel word) om die absurditeit, onbeholpenheid en tydverspilling van die staatsdiens te benadruk. Dit kontrasteer skerp met die gemeensame, volkse vertelstyl wat beide die



sprekers kenmerk. Die humor word geïntensiveer deur dié jukstaposisie van hoog en laag. Oordrywing en grensoorskryding is dus hier ook mede-verantwoordelik vir die humor in die verhaal – 'n kenmerk van die meeste verhale wat tot dusver bespreek is.

Brink bereik sy satiriese effekte in hierdie verhaal deur die belaglike van 'n instelling soos die staatsdiens as waardig en gesaghebbend te beklemtoon (soos dit moontlik deur die amptenare ervaar word) om juis daardeur kontrastering te bewerkstellig. Hy gaan egter verder en ontluister die voorwerp van sy satire deur dit karikaturaal voor te stel. Etienne Leroux satiriseer op 'n soortgelyke wyse die stadsreklame van Bloemfontein in "Bfx" (1980), terwyl Jeanne Goosen haar satire in "Tydelike permit" (2001) toespits op die konvensionele norme en opvattinge van gelowige mense. Waar Brink 'n waardige *instelling* karikaturiseer en ontluister, is P.G. du Plessis se voorwerp van die karikaturisering 'n *persoon*, naamlik die agbare burgemeester in "Die man wat so kon spu" (1980). Terwyl Brink goed beplande gebruike soos oordrewe voorskriftelikheid as teken van sy spot gebruik, skep Du Plessis erg komiese situasies wat uit onkunde ontstaan.

### 2.13 Dalene Matthee: Die ooreenkoms (*Die Judasbok* 1982:9-16)

Dalene Matthee, wat eintlik bekend is as 'n produktiewe romanskrywer, het gewildheid verwerf vanweë haar interessante, deeglik nagevorste onderwerpe, maar ook op grond van haar voortreflike aanbieding, wat beide taalaanwending en struktuur betref. Na twee romans in 1982 en 1983 wat as ligte ontspanningslektuur beskou kan word, tree sy met mening na vore met agtereenvolgens *Kringe in 'n bos* (1984), *Fiela se kind* (1985), *Moerbeibos* (1987), *Brug van die esels* (1992), *Susters van Eva* (1995) en *Pieterella van die Kaap* (2000). In die proses verwerf sy die ATKV-prys vier maal, die Bosbouprys en die internasionale Stab-prys. Daarbenewens word haar romans in dertien tale vertaal en geniet dit buitengewoon hoë opslae (Vgl. Van Niekerk, in Van Coller 1999:425-426).

Haar oeuvre sluit nie veel kortverhale in nie - daarom is dit insiggewend om ondersoek in te stel na haar hantering daarvan. Hierdie bundel van Matthee verskyn vroeg in die



jare tagtig, 'n produktiewe tyd vir die Afrikaanse kortverhaal, soos onder andere blyk uit Van Heerden (1997:69) se terloopse verwysing na dié era as die dekade van die kortverhaal – 'n uitspraak wat bevestig word deur my eie studie. In dié tydperk het ook goeie humorverhale van onder andere die volgende skrywers verskyn: Etienne Leroux, Dot Serfontein, Etienne van Heerden, Jan Spies, Pieter W. Grobbelaar, Morkel van Tonder, Pieter Pieterse, E. Kotze, Audrey Blignault, Ferdinand Deist., Chris Barnard, André P. Brink, P.G. du Plessis, Jeanne Goosen, W.O. Kühne, Esme Mittner, P.H. Nortjé, Morkel van Tonder, A.A.J. van Niekerk, Abraham H. De Vries, Zirk van den Berg en Koos Prinsloo.

"Die ooreenkoms" word gekenmerk deur die vermenging van humor en erns. Die humor word nie alleen in die slot en ontknoping na vore gebring nie, maar is kundig deur die verhaal heen verweef. Annemarié van Niekerk (in Van Coller 1998:378) beskryf die tekste in *Die Judasbok* as pretensielose verhale, meestal met 'n ligte verteltrant, geskakeerde ironiese en satiriese dimensies en 'n onverwagte slotwending. Daar kan slegs gedeeltelik met hierdie uitspraak akkoord gegaan word. Die titelverhaal is byvoorbeeld alles behalwe pretensieloos, maar is eerder 'n rou ingreep in die bestaande apartheidsdenke van die tyd. Dit is beslis geen humorverhaal nie – daar word dus nie verder op ingegaan nie. Die geselekteerde verhaal se temas (ouderdom, dood en synsvrae) leen hom daarenteen ook tot erns en swaarwigtigheid, maar Matthee kies doelbewus vir 'n lughartige aanpak en uitbeelding.

Twee sewentigjarige kamermaats in 'n ouetehuis trek elke middag om halfses hul kamerdeur toe om saam 'n sopie whisky te drink. Daarvoor moet hulle die reëls van die inrigting met "'n bietjie insig" (Matthee 1982:9) vertolk, aangesien alkohol slegs vir medisinale doeleindes aangehou mag word. Die twee vriende bespiegel oor die hiernamaals en omdat hulle onseker is of daar wel so iets bestaan, besluit hulle dat die een wat eerste te sterwe kom, sal terugkeer om 'n teken aan die ander te gee. Wanneer Willem sterf, breek 'n spanningsvolle tyd, vol onsekerheid en vrees eerder as tot blye afwagting, vir Jakob aan, omdat hy 'n moontlike terugkeer van sy maat met die bonatuurlike assosieer – iets wat sy geloofsvertroue sterk beproef. Soos Jakob dit



vertolk, gee Willem ten slotte wel 'n teken. Eersgenoemde wil soos gebruiklik sy sopie drink, maar dit is nog nie halfses nie. Die prop van die bottel sit vas en hy kan dit op geen manier loskry nie. Wanneer oorlede Willem se muurhorlosie egter halfses slaan, is die prop skielik los. In sy verwarring roep Jakob: "Willem? Moenie laat ek skrik nie, is dit jy?" Dan volg die komiese, dubbelsinnige slot - wanneer hy oomblikke later tot verhaal kom, vervolg hy naamlik met meer bravade: "Bly dan maar stil, jong. As jy nou te opstêrs is" (Matthee 1982:16).

Die eweneens dubbelsinnige aanvangsin verstrek reeds gedeeltelik antwoorde op die vrae wat die titel oproep: "Hulle was soos twee broers wat mekaar eers teen die aand se kant leer ken het: Jakob en Willem" (Matthee 1982:9). Twee persone, of partye in die ooreenkoms, is betrokke. Jakob se Bybelnaam sal sommige lesers moontlik laat dink aan Jakob se droom (Gen. 28:12), van die leer tussen die aarde en die hemel, met 'n ligte suggestie van kommunikasie tussen die aardse en die hiernamaals, van onder na bo. Die twee karakters is "soos" broers, wat kan impliseer dat hulle meer as gewoonlik vir mekaar omgee, mekaar verstaan en in 'n hoë mate dieselfde konteks deel. Die band tussen Jakob en Willem is dus besonder sterk. Die woorde "teen die aand se kant", kan daarop dui dat hulle mekaar eers laat in die lewe, op gevorderde leeftyd, ontmoet het, maar kan ook (agterna) letterlik vertolk word as 'n verwysing na hulle vriendskap wat gebloei het om die ongeoorloofde drankie saans. Die verwagting word met dié inset geskep dat gedink en gepraat sal word oor sake wat vir mense van daardie leeftyd belangrik is.

Die invalsoomblik vir die skrywer is dus die tydperk waartydens die twee reeds kamermaats in die ouetehuis is. 'n Groot deel van die verhaal bly onvertel (albei is reeds "vlak in die sewentig" – Matthee 1982:9), maar daardie verlede is nogtans in sommige opsigte bepalend vir die hede. Die eerste gedeelte (Matthee 1982:9-11) word verder in die verledetyd vertel – ook die broederskap behoort daarvolgens tot die verlede. Na Willem se dood word in die volgende sin oorgegaan na die historiese presens, wat aan die res van die verhaal 'n groter dringendheid en aktualiteit verleen: "Eers die aand, nadat dit stil *geword het* in die Rusoord, *ruk* die vrees onverwags in hom los..." (Matthee



1982:11 – my kursivering - JV). Hierdie spel met die werkwoorde sluit aan by die belangrike rol wat tyd, tydsverloop en die horlosie in die verhaal speel. Die skrywer gebruik deurentyd tydsverwysings en laat die verhaal vanuit die staanspoor streng chronologies verloop. In die proses verkry tyd ook 'n simboliese dimensie.

In die teks word Jakob hoofsaaklik gekarakteriseer, maar Willem se optrede tydens sy aardse lewe werp, veral by wyse van kontras, heelwat lig op Jakob se eienskappe. Die kamerruimte, veral sekere objekte uit beide se verlede, werk eerstens karakteriserend, vgl. die "huisgoed" wat albei, ooreenkomstig die "reëls van die Bestuur" ('n gebruik van die hoofletter wat herinner aan dié van Leroux in "Bfx"), in hul kamer mag aanhou (Matthee 1982:9). Teen die muur is die portrette van Jakob se twee afgestorwe vroue, wat aan hom 'n bepaalde status verleen, vergeleke met Willem wat nooit getrou het nie. Teenoor hierdie portrette hang Willem se muurhorlosie wat daagliks die drinktyd aandui, maar ook 'n belangrike herhalende element gedurende die krisistydperk van die verhaal raak. Dit is dus nie soseer Willem wat 'n rol hierin speel nie, maar sy horlosie – 'n verdere uitbou van die tydsdimensie.

Die twee karakters word goed deur Matthee geïndividualiseer. As 'n hoogtepunt uit Jakob se verlede word byvoorbeeld aangedui dat hy in 1947 een van die masjiniste van die koning se trein deur Suid-Afrika was. Daarteenoor het Willem se veertig jaar agter die toonbank van die koöperasie min hoogtepunte gelewer. Dit suggereer reeds dat Willem meer afgetrokke en minder dinamies is. Hy toon inderdaad weinig ondernemingsgees en oorspronklikheid. In belangrike gesprekke (vgl. Matthee 1982:10) oor die dood en hiernamaals beaam hy hoofsaaklik Jakob se stellings. Die aangename, harmonieuse dog eenselwige bestaan in die ouetehuis, laat die twee karakters aanvanklik met genoegdoening terugdink aan die verlede. Die sterfte van 'n ander inwoner verskuif egter die fokus van hul gedagtes na die toekoms. Hierdie kontras in geestesaktiwiteit skep die latere intrige wat vir Jakob 'n probleem raak. Wanneer Jakob die voorstel maak oor 'n nadoodse teken, sê die verteller: "Willem moes 'n hele rukkie hieroor dink" (Matthee 1982:11) – iets wat 'n traagheid van begrip impliseer. Willem se passiwiteit skep die verwagting dat hy ook na sy dood nie veel inisiatief aan die dag sal lê om die



teken te kom gee nie. Die onsekerheid hieroor lewer na Willem se dood 'n betekenisvolle bydrae tot die opbou van die spanning in die kortverhaal.

Die bonatuurlike, en dikwels saam daarmee ook bygeloof, is 'n besonder vrugbare terrein vir die aanwending van humor, soos ook blyk uit *Die beste spookstories van C.J. Langenhoven* (1992), saamgestel deur Danie Botha. 'n Belangrike strategie om sowel spanning as humor in die verhaal te bewerkstellig, is die ironiese penarie waarin Jakob se inisiatiewe hom laat beland. In hulle besinning oor die lewe ná die dood beweeg Matthee se hoofkarakters naamlik na die grieselige terrein van die bonatuurlike, deur te verwys na gevalle van skyndood binne hulle eie families. Hulle kom ook ooreen dat die eerssterwende by die langselewende sal kom "spook". Ter wille van groter aanvaarbaarheid verander hulle dit later na 'n "teken kom gee", maar die konnotasie met die bonatuurlike bly steeds nawerk. Die ooreenkoms wat ná die dood ten uitvoer gebring moet word, is in hierdie sin 'n selfopgelegde oordeel.

Die verhaal kry veral momentum na Willem se dood, wanneer Jakob se wisselende gemoedskrisis 'n aanvang neem. Daar is 'n duidelike progressie in die stadia van sy ontgogeling: Aanvanklik voel hy bykans ontroosbaar verdrietig (Matthee 1982:11). Dit maak egter spoedig plek maak vir die vrees dat die ooreenkoms oor die gee van 'n teken (en die gepaardgaande assosiasie met 'n spokery) sal realiseer. Dit is ironies (en baie komies) dat Jakob se boesemvriend, wat juis op sy voorstel moet terugkeer om die teken te gee, in geen onsekere terme nie weggewens word met: "Wyk, Willem, wyk!" (Matthee 1982:12). Dit is terselfdertyd 'n parodie op die bekende: "Wyk, satan, wyk!" met die implikasie dat Willem gelykgestel word aan die duiwel.

Jakob is veral onrustig gedurende die naweek tussen die sterfte en die begrafnis. Na die teraardebestelling kom daar groter gerustheid omdat Willem (nou 'n bedreiging) fisies verwyder en geïsoleer is. Na die vrees vir Willem se terugkeer in een of ander vorm, volg 'n toenemende gevoel van gemis en "agternaverdriet", syns insiens die straf vir sy begeerte om "in God se verborgenheid" te sien (Matthee 1982:13) – 'n kernsin. Teenoor die aanvanklike voorneme om die lewe ten volle te leef, staan nou: "Dis of die lewe in



Rusoord skielik nie meer lewe is nie, maar wagtyd, afteltyd: tien, nege, agt, sewe, ses, vyf, vier, drie ..." (Matthee 1982:13). Dit bevestig die belangrike rol wat tyd in die verhaal speel en berei die leser reeds subtiel voor op die horlosie se rol ten slotte.

Uit die beskrywing van die strategieë wat Jakob teen die bonatuurlike volg, blyk Matthee se keuse vir 'n lughartige aanpak. In die proses van vrees, tweestryd en verwarring gryp Jakob terug na sy bekende anker, naamlik sy daaglikse drankie. Hy wend beproefde teenmiddele aan deur met ligte in die kamer die spokery te besweer, die Onse Vader op te sê, direk tot die Vader te bid en Willem hardop en direk aan te spreek. Laasgenoemde optrede impliseer dat Willem nie regtig dood is nie en dat kommunikasie wel nog moontlik is. Dit is ironies dat, terwyl die "teken" moet bewys of daar wel kommunikasiemoontlikhede bestaan, hy in die teenoorgestelde rigting van dieselfde kommunikasie gebruik maak om Willem weg te hou.

Selfs sy kamer, sy enigste bastion van sekuriteit, vervul Jakob met vrees, want hy sien of hoor in sy verbeelding sy ontslape vriend daar. Hy gaan drink sy daaglikse sopie whisky dus in die toilet, maar: "...almal wil toilette toe voor ete!" (Matthee 1982:13). Dit geskied ook nie meer om halfses nie, maar soggens vroeg uit vrees vir die besoek van sy vriend. Die hegte vriendskap en kameraadskap van die verlede maak nou plek vir 'n begeerte om so ver as moontlik van die gestorwene en sy invloede weg te kom.

Dan is daar is die karakter Sarah, simbool van die hubare vroue in die gange, "ingeprop in die borsrokke en met blou hare" (Matthee 1982:10), wat slegs voorgestel word via die perspektiewe van die twee hoofkarakters. Aanvanklik word sy gesien as 'n bedreiging, synde 'n mannejagter, maar in sy nood oorweeg Jakob om haar te nooi om "ter nagedagtenis" aan Willem saam met hom die daaglikse sopie te geniet. Hy redeneer dat Willem dit nie in die teenwoordigheid van Sarah sal waag nie. Maar dan besluit hy: "Nee. Hy moet uitbly uit ou Sarah uit. Al wanneer haar mond toe is, is wanneer sy slaap, en vir al wat mens weet, snork sy dan" (Matthee 1982:13). Hy vrees dus dat sy sal uitpraat en sy probleem bekend maak. In 'n poging tot sekuriteit jaag hy homself dus byna in die arms van 'n voorheen gevreesde karakter. Die uitnodiging "ter gedagtenis"



aan Willem is 'n tipies-menslike verskoning om jou dade teenoor jouself en andere te regverdig.

Die feit dat Jakob se vrees geleidelik plek maak vir 'n gemis (Matthee 1982:13) is 'n teken dat die rasonale orde moontlik weer aan die herstel is. Dit is egter van korte duur en die problematiek kry 'n nuwe dimensie in sy groot onsekerheid oor waarom Willem dan nie kom nie. Die aanvanklike vraag: Wat gaan gebeur *as* Willem kom? verander nou na: Waarom *het* Willem nie gekom nie? Jakob beskou Willem immers as 'n man van sy woord (Matthee 1982:14). Dit sluit aan by die aanvanklike semi-wysgerige bespiegeling oor die bestaan, al dan nie, van 'n hiernamaals. Die konsekwensie van Willem se durende afwesigheid is dat daar geen hiernamaals is nie. Jakob ondervind dus weens sy onopgeloste vrae nou 'n geestelike stryd op die terrein van 'n soort teologiese dogma. Sy herkenbaar tipies-menslike redenasie lynn lewer 'n groot bydrae tot die humor.

Waar Jakob voorheen voorgestel word as 'n gelykmatige, bestendige karakter, vertoon hy nou wispelturig in sy selfgeskepte gemoedskrisis en die onopgeloste vrae waarmee dit hom konfronteer. Dié situasie kontrasteer skerp met sy vorige kameraadskap met Willem as sy gespreksgeenoot en klankbord. Na Willem se dood staan hy alleen, is hy geïsoleer van die ander inwoners en het hy geen werklike vertroueling nie. Wanneer hy in sy radeloosheid bid, blyk sy verwarring ook uit die wisseling van sy gedagtes tussen die pole goed en kwaad. Hierdie uitgebeelde krisis strook met Van Niekerk (in Van Coller 1999: 378) se opmerking dat die karakters in die *Die Judasbok* meestal strewe na helderheid en begrip met betrekking tot die sin van die menslike bestaan.

Jakob kom nie werklik tot 'n bevredigende oplossing nie, maar bly verward, ontgogel en onvergenoeg. In skerp teenstelling met sy onderliggende vroomheid wat telkens na die oppervlak stoot, redeneer hy uiteindelik dat Willem die ooreenkoms nie kan nakom nie, omdat hy nie meer bestaan nie: "As jy dood is, is jy dood. Jy is niks, en niks is een groot stilte. Jy had een keer om te leef – soos die eendagslelie – en die helfte van die tyd was jy bang vir die hel" (Matthee 1982:15). By die gedagte aan die hel wonder hy wel vir 'n vlietende (ligter) oomblik of dit nie dalk die rede mag wees waarom Willem nie die



teken kom gee nie. Maar hy besluit tog dat Willem 'n goeie mens was en dus waarskynlik nie in die warm plek is nie.

Dan volg 'n bepeinsing oor die sin van goed en kwaad, die moontlikheid van 'n eksistensiële "niks" (Matthee 1982:15) en die gevolglike futiliteit van die lewe wat op die grens van die absurde gaan draai. Ook hier wend die outeur egter humor aan wat laat deurskemer dat daar tog 'n skalksheid in Jakob se betoog en gevolgtrekkings lê, en wat die erns besweer. Hy redeneer: "Jy't die whisky afgemeet ingeval iemand die maat in die Groot Boek opskryf, en kan byskryf dat jy dit verstandig gebruik het, soos medisyne" (Matthee 1982:15). Hy gaan voort deur te sê dat die vrees vir die hel maar altyd daar is: "... wanneer jy klein is, vir die vurk wat jou van agter af inhaal, en wanneer jy groot is, vir die ewige vuur. En nou begin dit lyk of daar niks is nie? Met ander woorde, alles is tóg vergeefs?" (Matthee 1982:15). Die twyfel oor sy tradisionele geloofsoortuigings, uitgedruk deur die verwysing na die Bybelse Prediker 1:2, asook 1:14 ("Ek het alles wat in die wêreld gebeur, bekijk: alles kom tot niks, dit is 'n gejaag na wind") demonstreer Jakob se groeiende emosionaliteit, wat oorgaan in 'n mate van roekeloosheid. Hy besluit uiteindelik om die duiwel in hom te "versuipt" met die halfbottel whisky ('n komies-futiele aksie), tot die vrees vir "die verskriklike niks" uit hom wyk (Matthee 1982:15). In 'n skietgebed bely hy: "Dis die duiwel wat my versoek..." (Matthee 1982:16) – ook 'n tipies-menselike skuldverskuiwingsmeganisme. Dit kan selfs suggereer dat demoniese kragte via sy vroeëre kameraad op hom inwerk.

Wanneer die hoofkarakter egter tot die gevolgtrekking kom dat sy ontvlugting lê in die whiskybottel, word sy verwagtinge nogmaals gefrustreer deurdat die prop vassit. Uit die gebed groei sy volgende vraag: "En nou? As die bottel nou nie wil oop nie?" (Matthee 1982:16), waarna hy twee maal sê: "Dis bleddie snaaks" (Matthee 1982:16). Afgesien van die kontras wat geskep word tussen gebed en swets, beskryf dit nie alleen die situasie waarin hy hom op daardie oomblik bevind nie, maar tipeer terselfdertyd die hele verhaalintrige. Kort voor die ontknoping volg nou 'n paragraaf met ses kort sinne wat elke keer begin met "Nie...", byvoorbeeld: "Nie met krag nie. Nie met mag nie". Deur die gebruik van hierdie ritmiese ontkenningsspatroon skep die outeur spanning en 'n



atmosfeer van verwagting. Ses moontlikhede (om die bottel se prop af te kry) word op dié wyse uitgeskakel om die spanning te laat oplaai vir die finale oplossing.

Willem se muurhorlosie, soos genoem 'n herhalende element in die verhaal, kondig halfses (die gebruikelike drinktyd) aan en op 'n onverklaarbare manier is die prop dadelik los. Afgesien daarvan dat Jakob aanvaar dat Willem sy ooreenkoms nagekom het, toon die situasie dat Willem (as die swakkere karakter) eintlik op 'n ironiese wyse via die horlosie die inisiatief oorneem en vir Jakob uit sy geesteswroeging verlos. Die klimaks sorg dus vir 'n vernuftige omruiling van rolle.

Daar volg ook 'n ommekeer in die gemoedstoestand van die hoofkarakter. Vrees en onsekerheid maak nou plek vir groter selfversekering, wanneer hy Willem aanspreek met 'n erg eufemistiese: "Moenie laat ek *skrik* nie, is dit jy?" (Matthee 1982:16 – my kursivering - JV). Willem se swye, wat die vrees vir 'n konfrontasie met die bonatuurlike uitskakel, gee aanleiding tot 'n toename in Jakob se bravade wanneer hy ten slotte sê: "Bly dan maar stil, jong. As jy nou te opstêrs is" (Matthee 1982:16). Noudat die gevaar besweer is, neem Jakob in sy verligting weer die inisiatief oor vir 'n laaste weerbarstige woord. Die vraag kan gestel word waarvoor Willem te opstêrs is. Op die eerste vlak is die bedoeling sekerlik dat Jakob (as 'n "hemeling") dalk te verhewe mag wees om met 'n gewone aardse wese soos Jakob te praat. Maar "opstêrs" het ook 'n konnotasie van: met die trappe op na bo. So gesien, mag dit 'n perspektief van Jakob aandui dat Willem inderdaad "Daarbo" aangekom het. Dit skakel ook met die Bybelse Jakob (Gen. 28: 12), wat gedroom het van die leer tussen die hemel en die aarde.

Die verligting wat hier ter sprake is (vgl. Raskin, 1985:38-41, en Mindes 1971:28), is van tweërlei aard. Verligting is geleë in die oplossing van die problematiek op die eerste vlak, naamlik dat die prop los raak en dat Willem by implikasie opdaag om sy teken te kom gee. Op die sekondêre vlak word 'n verklaring gegee van die teologies-dogmatiese problematiek. Die feit dat Willem die teken kom gee, sou dan 'n bewys wees van die bestaan van 'n hiernamaals, wat op sy beurt weer sin en perspektief aan die lewe gee, volgens Jakob se interpretasie.



Kannemeyer (1998:396) vind dat *Die Judasbok* boeiende leesstof uitmaak, maar kritiseer die bundel tog op grond daarvan dat die verrassende wending aan die slot meestal platval en nie die verwagtinge van die leser bevredig nie. Hierdie argument is beslis nie van toepassing op "Die ooreenkoms" nie. In dié verhaal is die klimaksslot behoorlik gemotiveer, bied dit 'n logiese verligting van die spanning, relativeer dit die voorafgaande gebeure en word die humor vernuftig aangewend om die "erns" van Jakob se krisis in 'n nuwe perspektief te plaas.

Een van die grootste bydraes tot die humor word ook in hierdie verhaal gelewer deur die taalgebruik. Enkele talige strategieë wat die skrywer aanwend, word vervolgens uitgelig:

\* "En in hierdie plek sal 'n man moet keer of jou *hoed* is af" (Matthee 1982:10). Die bekende *broek* word ter wille van die komiese deur *hoed* vervang (my kursivering - JV). Dit klink eufemisties, maar roep tog die ander segswyse in herinnering in 'n speletjie met die leser.

\* "Ek lê alleen op my kooi en ek lê soos ek wil" (Matthee 1982:10). Hierdie gelaaide sin het 'n letterlike en 'n figuurlike interpretasie. Figuurlik beteken dit hy slaan sy privaatheid en onafhanklikheid hoog aan, maar in 'n letterlike sin beteken dit hy soek nie 'n bedmaat wat in ag geneem moet word nie. Sowel die gemeensame "kooi" as die koppige toon het ook 'n karakteriseringsfunksie.

\* Die probleem met die drink van whisky in die toilet is: "Dit smaak ook nie behoorlik nie. En almal wil toilette toe voor ete!" (Matthee 1982:13). Dit is twyfelagtig of 'n drankie geniet kan word in 'n ongure plek soos 'n toilet. Boonop word die spot gedryf met sekere patroonmatighede in mense se lewens. Dit is immers bekend dat ouer persone erg gesteld kan wees op vaste roetines.

\* "Na nog 'n week begin hy agterkom dat die vrees al meer tot ruste kom" (Matthee 1982:13). Die woordspeling het betrekking op Willem wat *ter ruste* gelê is. Saam met die stoflike oorskot wat as bedreiging verwyder is, word die vrees vir die onbekende, bonatuurlike ook as 't ware "begrawe". Die gees, saam met die liggaam, is nou tot ruste.

\* "Wanneer jy soos 'n gek sit en wag vir 'n teken van Willem wat soos 'n poep in die lug op is!" (Matthee 1982:15). Hierdie plat opmerking is komies omdat dit 'n



ongewone vergelyking is en 'n baie negatiewe oordeel oor 'n gewaardeerde oorledene uitspraak. Dit versterk ook die karakterisering van Jakob as 'n baie aardse tipe persoon. Binne die konteks van die gebed wat direk daarna volg, word die humor geïntensiveer deur die skerp kontras tussen plat en verhewe.

Die wisselwerking van verbandhoudende elemente soos die *titel* van die verhaal, keuse van die *tema* (versterk deur die *aanvangsin* en *slotsin*), *karakterisering*, *ruimte* en veral *tyd* (naas die herhalende motiewe, verwysings en die werkwoordsvorme ook opgeroep deur die progressie) sorg nie alleen vir 'n goed-gestruktureerde verhaal nie, maar het ook 'n groot uitwerking op die uiteindelijke humoreffek. Die humorimpuls word deurentyd versterk deur die pittige karakteriserende taalgebruik, asook deur die hoofpersoon se strategieë en redenasies, wat vernuftig verweef word met die verhaalgegewe.

Die verhaal word baie logies gestruktureer: Die titel hou reeds sekere implikasies in en skep bepaalde verwagtings. 'n Ooreenkoms is immers 'n onderneming wat bind, daar is meer as een party by betrokke, dit dra 'n mate van gesag en veronderstel 'n latere reaksie wanneer uitvoering aan die onderneming gegee moet word. Voortvloeiend uit die getekende situasie gaan die twee karakters 'n ooreenkoms aan, wat wel nagekom word, maar op 'n onverwagte manier. Die onsekerheid oor die geldigheid van die "teken" wat gegee moes word, veroorsaak dat die probleem oor die bestaan van 'n hiernamaals egter onopgelos bly. Jakob het inderdaad met die hiernamaals probeer kommunikeer, maar dit slaag nie heeltemal nie. Die boodskap is onder meer dat 'n mens verantwoordelik kan wees vir jou eie probleme deur jou eie lewensprogressie te probeer versteur en die "onsienlike" te probeer sien. Die reeds aangehaalde slotsin ("Bly dan maar stil, jong. As jy nou te opstêrs is.") sluit ten nouste aan by die suggesties rondom die openingsin en die verwagtinge wat daar geskep is, maar bevestig vir oulaas die keuse vir 'n humoristiese aanpak.

In hierdie verhaal satiriseer die skrywer gelowige mense se geneigdheid tot bygelowigheid en 'n vrees vir die mistieke aura rondom die dood. Ook bring die mens in sy voortvarendheid dinge oor homself wat later 'n probleem raak waarteen sommige



mense nie opgewasse is nie. Die ironie word blootgelê van soms gelowige mense wat in hul geloofslewe na tasbare bewyse soek in plaas daarvan om die noodsaaklike sprong in die geloof te maak.

Hier is 'n voorbeeld van 'n verhaal waar die humor aangewend word om die erns te relativeer. (In dié opsig vind dit aansluiting by "Die draer" (Grové) en "Rooikoos Willemse is soek" (De Vries). 'n Groot deel van die humor is daarin geleë dat die probleem wat ontstaan, selfopgeleg is en dat die hantering daarvan in die geheim moet geskied sodat dit nie bekend raak nie. Soos wanneer die humor met die tragiese saamvloei, is die resultaat 'n verrykking en 'n dieper beleving (vgl. Hinchliffe 1969:60). Nie alleen word nuwe insigte verwerf nie, maar deur openbaring en aktualisering word 'n effek van versoening ook ten slotte bereik.

#### **2.14 Etienne van Heerden: Slap grensdrae (*My Kubaan* 1983:5-11)**

"Slap grensdrae is die aanvangsverhaal in *My Kubaan* (1983), Van Heerden se eerste kortverhaalbundel, waarmee hy onder meer die Eugene Maraisprys verower. Kannemeyer (1998:391) beskou hierdie een en die titelverhaal as die hoogtepunte van die bundel. Die verhaal onder bespreking kan gesien word as die voorloper van 'n tematiese lyn wat ook herkenbaar is in ander werke van dié veel bekroonde skrywer. Hy hanteer sosio-politeke vraagstukke, rassiespanning en –konvensies as breë tema (vgl. Erasmus, in Van Coller 1999:679) en satiriseer oordrewe klem op rasseghed, die apartheidsideologie, die versmorende effekte van 'n laer-mentaliteit, die gevolge van seksuele omgang oor die kleurskeidslyn en wit-swart-rassiespanning.

Die voortsetting van hierdie breë temas vind ook neerslag in *Toorberg* (1986), waarvoor Van Heerden in 1989 die Hertzogprys ontvang, *Casspirs en campari's* (1991), asook in enkele gedigte soos "Genie" (*Orbiter Dictum* (1981) en "Stamme" (*Die laaste kreef* (1987) (Erasmus, in Van Coller 1999:681).



Kenmerkend van die verhale in *My Kubaan* is die ontnugterende ervaring as 'n dramatiese ingryping in die gewone gang van die karakters se lewens (Erasmus, in Van Coller 1999:683). Dit geld ook in 'n hoë mate die verhaal onder bespreking, soos gesien sal word. Die worsteling met die voorvaders en hul konvensies, die suiwer hou van die stamboom en die kontinuïteit van die geslagte is volgens Kannemeyer (1998:391) 'n geykte motief, wat ook aangetref word in onder andere C.M. van den Heever se *Laat vrugte*, "Nagwaak by die ou man" van D.J. Opperman en *Die twee lampe* van Uys Krige.

In hierdie teks wend Van Heerden satire aan om bloot te lê en by die wortel uit te kom van die mens se ydelheid om bepaalde standaarde na te jaag wat uiteindelik nie volkome haalbaar is nie. Spanning word verder uitgebeeld tussen die mens se rasonale disposisie en sy menslike, vleeslike swakhede. Deur plotselinge omkering word so 'n karakter dan blootgestel as feilbaar en menslik. Daardeur raak die slagoffer van die satire 'n ironiese figuur.

Pretorius (in Cloete 1992:465) sê die eintlike appél van die satire lê in sy literêre verdienste, dit wil sê in die buitengewoon knap ontginning en ordening van die materiaal, die kundige hantering van tegniese middele en die verrassende, oorspronklike perspektief op die bekende. "Die satire is nie 'n genre nie, maar 'n wyse van skryf". Hiervan is dié teks 'n goeie illustrasie. Die tema is die voortsetting van die geslagte, verkondig en bevorder deur bekende boerepatriarge (vergelykbaar met oom Sybrand in C.M. van den Heever se *Laat vrugte*). Van Heerden maak kundig gebruik van historiese en kontemporêre perspektiewe om die verhaal te vertel. Kannemeyer (1998:392) wys tereg op die knap hantering van tyd in die teks en die wyse waarop hede en verlede deureen geskuif word. Die belangrike rede vir die erfgenaam se afwesigheid van die plaas word nie deur die hoofkarakter aan die verteller meegedeel nie. Die inligting word by wyse van 'n droom oorgedra, wat die moontlikheid skep om fantasie en die mistieke in te werk, maar ook om dit simbolies te kleur. Dit bied die leser dus die geleentheid om self verder te werk aan dit wat die skrywer implisiet aanbied. Ek kan derhalwe nie saamstem met 'n opmerking van Mabel Erasmus (in Van Coller 1999:684) dat die droom die boodskap "oorverklaar" nie.



Johl (1988:46) verwys na Nichols (1971) se siening van satire as die aggressiewe, sistematiese eksploitasie van dit wat afwykings verteenwoordig binne 'n bepaalde konteks. Pretorius (in Cloete 1992:465) sê verder dat die satirikus spesifiek protesteer teen morele vergrype soos skynheiligheid, trots, gierigheid, wellus, haat en jaloesie. Die satiriese wapens soos ironie, sinisme, paradoks, die spel met ongerymdhede, oordrywing en karikaturisering is bedoel om seer te maak. "Die komplekse emosies wat opgewek word, is 'n vermenging van geamuseerdheid, ergerlikheid, veragting, walging en (selfs) haat". Venter (1973:38) wys op die verskil tussen humor en satire. Eersgenoemde gebruik die teenstrydigheid om by 'n verlossing en versoening uit te kom, terwyl die satirikus die teenstrydigheid tot 'n onversoerbare konsekwensie voer.

Teen die agtergrond van uitsprake soos die bovermelde word die satire in hierdie verhaal beoordeel. Dit is vergelykbaar met die satire wat Etienne Leroux in *Die derde oog* (1966) en *Isis Isis Isis...* (1969) aanwend. 'n Gemeenskaplike kenmerk van die verhale in *My Kubaan* is die ontgogeling waaraan die mens in spesifieke situasies blootgestel word, sodat dit hom tot stilstand ruk, tot nadenke dwing en 'n bepalende invloed op sy verdere lewe uitoefen.

Die titel, "Slap grensdrade", leen hom tot meer as een vertolking. Slap grensdrade is tradisioneel 'n teken van verwaarlosing en verval, wat letterlik van toepassing is op die ou familieplaas, Zuurpoort. Dit het boonop die nadeel dat dit die betrokke kamp nie meer dig hou nie. Diere kan normaalweg nie deur styf gespanne drade kruip nie, maar as die drade slap geword het, is 'n onbedoelde of ongeoorloofde beweging tussen kampe nie uitgesluit nie. Mense word by wyse van spreke ook soms deur begrensings tot sekere "kampe" beperk. Met slap grensdrade, figuurlik gesproke, is die vrye beweging tussen "kampe" eweneens moontlik. Dit is presies wat in hierdie verhaal gebeur, soos geopenbaar in die ontknoping.

Een maal per jaar besoek die verteller Zuurpoort, die stamplaas wat reeds agt geslagte lank in die familie is en elke keer speel twee belangrike rituele af. Die herhaalde



beklemtoning van die stamgebruike is bedoel om komende geslagte te indoktrineer in die denk- en leefwêreld van die stoere voorgeslagte. Eers word die indrukwekkende geslagsregister aan die besoekende familielid (verteller) voorgelees en dan word die stoetramme besoek. Op hierdie wyse word die trotse afkoms van die familie sowel as die rasegtheid van die kudde beklemtoon. Hier gee die outeur reeds implisiet te kenne dat die twee geslagslyne (mens en dier) moontlik ooreenkomste kan vertoon.

Met die verteller se besoek aan die plaas is dit, (in aansluiting by die titel), duidelik dat iets skort met Zuurpoort en sy eienaar. Die hekskarniere hel sodat die hek sleep, sommige van die grensdrade hang slap, die hoenders loop in die roostuin, die Jerseys se ore "flikker" van die bosluise, die gereedskapkamer is deurmekaar en daar is geen bediendes in die huis nie (Isaac maak self kos en vee uit.). Die uiterlike tekens van verwaarloosing en verval weerspieël die gemoedstoestand van die boerepatriarg, en van die hele plaas. Oom Isaac, die patriarg, se skouers hang en hy loop kop onderstebo. Boet, sy opvolger op Zuurpoort, is nie op die plaas nie omdat hy by die Staande Mag aangesluit het. Daar word ook glad nie van Boet gepraat nie. Die Staande Mag bestaan uit beroepsoldate en dit is duidelik dat Boet permanent van die plaas af weg is. Die rede vir sy afwesigheid word eers verhul en help om 'n spanningslyn te bou.

Behalwe dat dit ongehoord is dat die hoenders in die roostuin mag skrop, is daar 'n innuendo wat aandag verdien. Op 'n plaas waar daar so 'n premie geplaas word op rasegtheid, is dit ook ongehoord dat 'n roesrooi haan by die wit Leghornhenne sal loop. Dit mag vertolk word as 'n verdere onverwagte verandering op Zuurpoort, met die suggestie dat dit nie net betrekking het op die plaasdiere nie. Dié opvallende afwyking bly voorlopig onverklaard.

Daar is bepaalde simbole van rasegtheid wat op Zuurpoort gehandhaaf word en waaraan die verteller as familielid met elke jaarlikse besoek opnuut blootgestel word. Dit sluit in die aanhoor van die verhaal oor die uitmeet van Zuurpoort deur grootvader Jacobus, die aanskoue van die ry stugge familieportrette in die opstal, die deurkyk van die stoetramme met hul swaar teelballe ('n suggestie van viriliteit), die voortreflike kop- en horingvorm,



die ingeteelde skene, reguit rug, die lê van die horings, die fyn vag en die uitwys van die Suid-Afrikaanse Grootkampioen. Dan is daar ook die hemelbed wat saam met oervader destyds uit die Boland gekom het. Dit word steeds deur Isaac gebruik, al is sy vrou reeds agt jaar oorlede. Dit is sowel die stille getuie as die simbool van die geslagsopvolging wat bestendig word deur die verwekking en geboortes daarin. 'n Antikwaar uit die Kaap wou die bed by geleentheid kom koop, maar Isaac sê met nadruk: "Ek het die honde op hom gesit." (Van Heerden 1983:8). Dit is dus nie 'n onderhandelbare saak nie. In die proses waarin die erfskatte telkens uitgewys word, is daar 'n opvallende beklemtoning van detail, wat eggo in die ontknoping wanneer daar na die oogkleur van die pasgebore kind verwys word. Die simbole van die familie se trots en tradisies word in sekere opsigte in ere gehou, maar staan in 'n skerp kontras met ander, belangriker gebruike wat binne die menslike gees setel en nie ewe streng gehandhaaf word nie.

Daar moet ook kennis geneem word van die feit dat elke stamvader sy inskrywings in die koperbeslaande Familiebybel in sy eie handskrif gedoen het. Die naam van Boet, die logiese erfopvolger wat die plaas verlaat het vir die weermag, se naam is wel aangeteken, maar in die handskrif van sy vader (Van Heerden 1983:6). 'n Tradisie het in 'n sekere sin dus ten einde geloop. Die feit dat elke stamvader as 't ware sy persoonlike stempel op die rekord geplaas het, is vergelykbaar met elkeen se stempel op die plaas met sy geskiedenis en al sy deurlugtige tradisies. Wanneer daar dan een uitsondering voorkom, dra dit soveel meer betekenis. Die kontras vervul hier die funksie van beklemtoning. Die rede vir Boet se vertrek en totale losmaak van die plaas kom slegs by implikasie na vore. Isaac verduidelik dit deur te verwys na een van sy suiwerste ooie wat hy moes slag omdat haar lammers gebreklik was. Hierdeur gee hy te kenne dat daar selfs by die beste teelmateriaal (suiwerste bloed) onaanvaarbare afwykings voorkom. Die lyn word suggestief deurgetrek na die manlike erfgename van Zuurpoort. Dié insinuasie is 'n herhalende tema wat by die ontknoping gerelativeer word.

Hierdie simbole het dan 'n eggo in 'n droom van die verteller daardie nag. In die trofeekamer aanskou hy die sertifikate wat op ramskoue verwerf is, foto's van kampioenramme, wolveilings, 'n telerskonferensie in Australië, die wêreldrekordprys wat



Zuurpoort se wol tydens die voorspoedgolf behaal het, asook die opgestopte ram met sy geel oë – die oervader van Zuurpoort se stoet. As 'n droom verklaar kan word as 'n nawerking in die mens se onderbewuste, is dit moontlik dat hierdie simbole van rasegtheid enersyds voortkom uit en andersins 'n beduidende invloed op die verteller se perspektief sal hê. Dit vorm ook die aanvangsgedeelte van die droom wat mettertyd uitloop op 'n bisarre orgie en wat in direkte teenspraak is met die nagestrewde ideale en standarde.

Deel van die verteller se droom is dat hy saam met sy grootouers op die veranda tee drink. Hulle wag op die koms van die nuwe heer van Zuurpoort, naamlik Boet. In plaas daarvan dat hy opdaag, verskyn die oerram op die trappies, kyk wellustig na die bediende, snork en volg haar met gesperde neusgate die opstal binne tot in die hemelbed. Boet neem in praktyk die rol van die oerram oor en beweeg figuurlik deur die slap grensdrade na 'n aangrensende kudde waar hy die voorgehoue rasegtheid skaad deur sy vermenging met 'n ander ras. Nou is daar tussen die oerram en die menslike draer van die Zuurpoort-geslag slegs die verskil van rasionele denke teenoor die oerdrang en wellus wat gemeenskaplik is. In die droom word die verwagting geskep dat Boet sal opdaag, maar die situasie word kru omgekeer. Die teelram (verpersoonliking van Boet) verskyn en volg die huishulp tot in die hemelbed. Die swakheid van die menslike vlees, die irrasionele, triomfeer oor ideale, beplanning, goeie orde en konvensie.

Wanneer die verteller en Isaac om vieruur in die môre water op die stoof warm maak vir die bevalling van 'n plaaswerkster, merk hy dat Isaac se oë "onverwags blou" is en dan wonder hy: "Hoe moes sy voorgeslagte nie met hom gepraat het die afgelope tyd nie?" (Van Heerden 1983:10). Die blou oë is 'n simbool van oorgeërfde bates, maar ook 'n stempel van voortreflikheid vanuit die perspektief van sowel die verteller as die patriarg. Die aanhaling sinspeel daarop dat Isaac moontlik groot wroeging moes deurmaak deurdat Boet afgewyk het van die familie se bestaande norme. Die skottel warm water word by die agterdeur aan een van die plaaswerkers oorhandig. Terwyl die twee koffie drink, wag hulle "om te sien of die kind se oë blou gaan wees" (Van Heerden 1983:11). Hoewel die blou oë die rasegtheid vanuit die stamvader se perspektief suggereer, is daar



nou twyfel oor hierdie gewaande "suiwerheid", soos daar ook onsekerheid bestaan of die kind wel blou oë gaan hê. Simbole van sekerheid en bestendigheid word daardeur nie net bevraagteken nie, maar vernietig. .

Satire is skerp en snydend, in teenstelling met humor wat 'n element van die lagwekkende het (vgl. Johl 1988: 51- 53). Die skrywer maak hier gebruik van satire om die oordrewe beheptheid met rasegtheid, afgedwing by diere deur die mens, sowel as by mense self, as 'n illusie en 'n onredelike strewe te ontbloot. Chauvinisme, verwaandheid, meerderwaardigheid en vertoon rondom afkoms en suiwerheid is in die huidige konteks moreel nie verdedigbaar nie en boonop feilbaar. As rasegtheid by diere nooit honderd persent suksesvol is nie (vgl. die ooi met die gebrekklike lammers), kan dit nog minder suksesvol wees in die geval van mense, juis omdat die mens beskik oor emosies en fantasieë wat voorspelbare reëlmaat en uitkomst mag beïnvloed. In hierdie betrokke geval gaan die wegbreek van die stamlyn ook nog oor 'n kleurgrens heen, met al die sosio-politieke nuanses daaraan verbonde, soos suggesties van meerderwaardigheid en fisieke eienskappe soos oogkleur vanuit bepaalde perspektiewe.

Die teenstrydigheid is geleë in die feit dat die aangewese erfgenaam en teelram, wie se taak dit is om Zuurpoort se tradisies van rasegtheid te beskerm en te handhaaf, die reëlmaat en orde verbreek deur sy menslike swakheid. Waar satire gebruik word om die oordrewe beheptheid aan die kaak stel, maak die skrywer nou ook van ironie gebruik om juis te wys op die teenoorgestelde resultaat as dit waarvoor Boet hom namens agt voorgeslagte moes beywer. Die wapen van die satire is in hierdie geval die ironie. Dit is ironies dat die handhawer van die geslag so sterk voel oor rassuiwerheid dat hy eerder die voortsetting van die familie sal beëindig deur sy seun te onterf, as om toe te gee tot vermenging.

Ek meen die uitwerking van die satire in hierdie teks kan soos volg saamgevat word:

'n Innerlike gewaarwording van genoegdoening word deur die leser ervaar deurdat teenstrydighede op so 'n wyse beklemtoon word dat 'n nuwe perspektief aan die situasie verleen word.



Uitgaande van die tradisionele premis dat humor met 'n genotvolle ervaring geassosieer word, kan die vraag gestel word of hierdie verhaal werklik binne die kader van humor geakkommodeer kan word. Die humormodi speel byvoorbeeld nie 'n oorheersende rol in die ontknoping nie en 'n ernstige boodskap word oorgedra. Aan die ander kant is dit wel waar dat die outeur satiriese, ironiese en groteske elemente inwerk om sy deel van die mosaïek te vorm.

Volgens Thomson (1972:11) is die groteske wesentlik disharmonies en gesetel in konflik. Die uitwerking van die vervreemde wêreld wat aan die leser voorgehou word, kan komies, maar ook vreesaanjaend wees en selfs 'n spel met die absurde raak. Dit kan ook aangewend word as 'n instrument in diens van modi soos satire en ironie. In sommige van sy verskyningsvorme kan dit 'n toepaslike uitdrukking wees van die problematiese aard van die menslike bestaan. Die konflik in Van Heerden se verhaal is geleë in die diskrepansie tussen die ideaal om die Zuurpoortgeslag en die merinokudde ten alle koste suiwer te hou en die menslike swakhede van die vlees (bloedvermenging), wat uiteindelik seëvier en simbolies gestalte vind in die stoetram. Die ideaal van suiwerheid word in hierdie verhaal gevoer tot 'n obsessie ter uitsluiting van ander mense en ander kuddes

Deur die sterk elemente van buitensporigheid en oordrywing word die groteske as modus binne die kader van die fantasie geplaas. Die oordrewe ideaal om die kwaliteite van die geslag en die kudde te bestendig, ten spyte van die besef dat dit nie 'n realistiese aspirasie is nie, word aanvanklik reeds deur die droom ontluister. Die fantasie verskaf ook die geleentheid om die onvertelde gedeeltes van die verhaal in te vul. In ooreenstemming met die kenmerke van die groteske, is die uitwerking op die leser 'n gelyktydige ervaring van vermaaklikheid en walging of afgryse.

Volgens Cuddon (1982:296) is die fisieke aard van die groteske en die mens se primitiewe vreugdes rondom die liggaamlike behoeftes fundamenteel in die konsep van die groteske. Die besonderhede van die droom kan die leser met 'n soort primitiewe



genot vervul, maar terselfdertyd kan ook walging en afgryse ervaar word. Laasgenoemde is 'n kenmerkende reaksie van die groteske en juis dit word deur die besonderhede van die droom bereik.

Die ironiese element wat ingebring word, ondersteun die groteske deurdat 'n skreiende teenstrydigheid blootgelê word tussen die ideaal om die ras ten alle koste te bestendig en die voorvaderlike tradisies voort te sit en die feit dat die veronderstelde bewaarder van die suiwerheid juis die vermenging veroorsaak. Ook hier is die ideële en die reële in 'n onversoenbare verhouding teenoor mekaar opgestel. Waar die groteske sterk emosioneel gelaai is, bied die gebruik van ironie die geleentheid om intellektuele onderskeidings te tref en verbindings vas te lê.

Daar bestaan 'n sterk interafhanklikheid tussen die groteske en satire. Laasgenoemde modus, wat die menslike swakhede en ondeugde hekel, plaas die klem op die onverwagte om te skok, maar ook om tot inkeer te bring. Die satire, in kombinasie met die groteske, dryf die teenstrydigheid tot 'n onversoenbare konsekwensie. Die begeerlikhede van die vlees word in die Van Heerden-tekst gesatiriseer. Die ideale van die rede en die liggaamlike behoeftes is hier in 'n onversoenbare stryd met mekaar gewikkel. Hiervan sê Freud (1976:195): "A person appears comic to us if, in comparison with ourselves, he makes too great an expenditure on his bodily functions and too little on his mental ones..." Die onverwagte ontknoping verskaf die skokeffek wat hierbo ter sprake is. Die skok word deur die leser ervaar, want daar is reeds tekens van 'n gelate aanvaarding deur die hoofkarakter, terwyl die verteller ook tevore by implikasie ingelig en voorberei is op die skok.

In Van Heerden se verhaal maak die skrywer hoofsaaklik staat op die effekte van die groteske, maar wend tog satiriese en ironiese strategieë aan om verdieping te kry en die uiteindelijke perspektief te relativeer. Die humor en die erns lê hier langs mekaar en is sonder mekaar se inwerking eendimensioneel. Die fusie van die twee pole by wyse van die effekte verkry van drie belangrike modi soos die groteske, satire en ironie laat by my



geen twyfel nie dat 'n teks soos "Slap grensdrade" wel onder die vaandel van humor mag vaar.

### **2.15 Jan Spies: Waaksaam op die vlug (*Profeet met kondensmelk* 1984:110-114)**

Spies is 'n baasverteller wat hom by uitstek toelê op die humoristiese kortkuns. Met 'n besondere individuele stem vertel hy met deernis en droë humor van die doen en late van sy mense in die Kalahari en Namibië. Sy vier belangrikste kortverhaalbundels, *Pilatus tot molshoop* (1977), *Poort deur die koue* (1984), *Profeet met kondensmelk* (1984) en *Pille vir servette* (1987), verskyn binne die bestek van tien jaar rondom die jare tagtig. Die oeuvre van 'n negentigtal gepubliseerde kortverhale dek so 'n wye verskeidenheid ten opsigte van onderwerp, boustof en struktuur dat geen oordeel uitgespreek kan word oor die skrywer na aanleiding van slegs een teksontleding nie. Dié een word nietemin gekies as 'n tipiese voorbeeld van 'n eenvoudige verhaal wat aspekte van die skrywer se meesterskap kan demonstreer.

In hierdie gemoedelike vertelling met sy betreklik ongekompliseerde verhaalgegewe, word die humor hoofsaaklik gemanifesteer deur die wyse waarop die inligting aan die leser oorgedra word. Die verteltrant kan beskryf word as geselserig en gemeensaam, met 'n sterk onderbou van gewestelikheid en spreektaalvorme, soos hulle-se, lat (dat), honne, onner, dóúr (daar), anie-slaap, truggekom, onnersoekery.

'n Belangrike gedeelte van die verhaal bestaan uit die verteller se weergawe van 'n storie wat deur 'n vriend meegedeel is. Die feit dat 'n storie oorvertel word, het 'n invloed op die informatiewe styl, gemeensame verteltrant, gewestelike woordkeuse en beperkte verteltyd. Daar word dikwels van kort, staccato-tipe sinne in die joernalistieke styl gebruik gemaak, terwyl die verhaal vinnig beweeg; trouens, die hele intrige suggereer snelheid van beweging. Heelwat kort paragrawe kom ook voor; selfs enkelsin- en enkelreëlparagrawe. Verder is dit opvallend dat in minder as vyf gedrukte bladsye daar twintig paragrawe voorkom wat met die voegwoord "En" begin. Hierdie uitsonderlike



wyse van aaneenskakeling waardeur die verhaalgegewe aangebied word, beklemtoon nie net die belangrike epiiese aspek van die oorvertelling nie, maar karakteriseer ook die volkse verteller en tipeer die mondelinge vertelkuns. Andersyds dien die enkelvoudigheid die volkse styl om chronologie aan te dui. Ten spyte van die onkonvensionele styl beskik die verhaal oor 'n hoë informatiewe digtheid.

'n Opvallende stukkie geestigheid handel aanvanklik oor onvanpaste naamgewing. Ouers is geneig om hul kinders na beroemdes te vernoem en dan toon hulle nooit die eienskappe wat juis mense soos Churchill, Napoleon en De Wet beroemd gemaak het nie. So word 'n meisiekind na Elizabeth Taylor vernoem, "en dan bly sy haar lewe lank net met een man getroud" (Spies 1984:110). Hierdeur word op satiriese wyse geïnsinueer dat filmsterre geneig is om vele huwelike aan te gaan. Waaksaam, die hond, se naam is ook onvanpas. Volgens sy dooierige lewensgewoontes moes hy liever *Slaapsaam* geheet het. Die verwysing na sy "vreedsame leeftyd" sinspeel ook op *vreet saam* (dus Vreetsaam), wat daarop mag dui dat hy nie werk nie, maar tog saam wil eet. Die skrywer keer aan die einde van die vertelling terug na die kwessie van naamgewing, maar dan met 'n satiriese toepassing op sekere mense.

Aan die begin van die verhaal berei die verteller die leser voor op die soort (wan)prestasies wat van Waaksaam verwag kan word. Die hond word beskryf as dom en lui, omdat hy heeldag rondom die huis se fundamente lê en slaap. Al wat hy in sy lewe geleer het, was om 'n klip agterna te sit as jy dit vir hom êrens heen gooi. As iemand 'n klip optel en maak of hy gooi, is Waaksaam die ene lewe en jaglus. Die klip is dus eintlik die sneller wat getrek moet word om Waaksaam in beweging te bring. Dit dui op 'n nuttelose, herhalende en 'n veilige aktiwiteit, iets waarna die verteller in die slot terugkeer.

Die verhaalgegewe is kortliks die volgende: 'n Trop lees wat waarskynlik uit die Etoshapan weggeloop het, begin onder die boere se beeste vang. 'n Jagtog word gereël op die plaas waar Waaksaam sy dae slyt. Laasgenoemde stap traag agterna in sy baas se skaduwee, terwyl die ander honde uitgelate en blaffend die veld invaar voor die jagters



uit. Dan tref 'n skoot 'n leemannetjie en hy raak weg in die hoë gras. Dis onseker of hy gekwes of dood is en te gevaarlik om te gaan kyk. Waaksaam word nader geroep en 'n klip vir hom in die rigting van die leeu gegooi. Hy sit die klip soos gebruiklik agterna, spring oor die polle hoë gras en beland bo-op die dooie leeu. Dan styg hy ongeveer "vyf hondhoogtes" (Spies 1984:113) die lug in, draai as 't ware in die lug om, val terug op die leeu en kies die kortste pad terug huis toe.

Die ironie is daarin geleë dat die luiste en domste hond gebruik word om die werk te doen waarvoor die ander honde te bang is, maar dit is juis omdat hy so dom is dat hy nie bewus raak van die gevaar nie. Hy is net in staat om die aangeleerde werktuiglike reaksie op die klipgooi uit te voer. Dit is ook ironies dat sy geliefkoosde spel met die klip hom verlei om die gevaarlike sprong te maak.

Die hele episode word deur die verteller op 'n smaaklike, humoristiese wyse beskryf deur die aanwending van oorspronklike personifikasies, metafore en vergelykings uit die gewestelike, plattelandse en plaaslewe. Die skrywer se geestigheid en woordvernuf lewer 'n belangrike bydrae tot die humoristiese effekte, soos blyk uit die volgende voorbeelde:

"Sê nou Waaksaam kry dit reg om met 'n leeu 'n kordaatstuk aan te vang" (Spies 1984:111). Dit is ironies om te verwag dat die luiste, swakste hond 'n dapper daad sou verrig. "Kordaatstuk" impliseer onverskrokkenheid wat sekerlik nie by die bepaalde hond aanwesig is nie. Die onversoenbaarheid van die stelling is vermaaklik.

"... en daar lê Waaksaam die hele opgewondenheid van mense en honde (wat nou leeu gaan jag - JV) agterna en kyk op 'n manier wat lyk of hy maar min behae in so 'n verspottigheid het" (Spies 1984: 111). Die gebruik van "verspottigheid" dui daarop dat die hond gekarakteriseer word as afkerig van die jag en hom verhewe bo so 'n onderneming ag. Dit sluit goed aan by sy verdere ongeërgdheid wanneer hy wel die jaggeselskap vergesel.



"... daar't ek gesien hoe klein enige hond voel in die geselskap van die grotes" (Spies 1984:111). Die skrywer gee, soos ook in die vorige aanhaling, die *gevoelens* van die honde weer, wat 'n abnormale praktyk is. Gewoonlik is die gevoelens van mense belangrik. Deur hul uiterlike reaksies en optrede lei die skrywer af dat die honde feitlik menslike emosies ervaar.

"Die honne staan en ruik rond met geluidlose ontsag" (Spies 1984:111). Die honde is oorweldig deur vrees, maar die skrywer gebruik 'n interessante tegniek om dit uit te druk. "Ontslag" is 'n abstrakte begrip om 'n menslike emosie te beskryf, wat hier in verbinding met die akoestiese ("geluidlose") gebruik word. Dié ongewone kombinasie trek aandag deur die andersheid daarvan met die toeskryf van menslike emosies aan die honde. Dit kom egter ook neer op 'n komiese oordrywing en grensoorskryding deur 'n baasverteller.

"Die hele spul se sterte is geknyp lat die punte omtrent onner hulle-se naeltjies sit." (Spies 1984: 111) (Vgl. "knypstert" – 'n volkse uitdrukking vir "bang wees".)

"En van die benoudheid drup-drup elke hond so ligweg" (1984:111). 'n Teken van buitengewone vrees word hier gedemonstreer deur 'n uiterlike handeling. Dit is 'n meer gebruiklike kombinasiepatroon en daarom kontrasteer dit sterk met die voorafgaande menslike emosies wat met die diere verbind word.

"En hulle-se hare is gerys lat hulle-se rugvelle omtrent soos skropborsels lyk" (Spies 1984:112). Dié vergelyking met 'n bekende huishoudelike werktuig, is op sigself tipies aards, maar word boonop gekombineer met die gemeensame, gewestelike besitlike vorm van die voornaamwoord saam met die spreektaalvorm "lat". Die Nederlandisme "is gerys" tipeer ook die (oor)verteller as 'n ouer, volkse figuur.

"Nou ja, dis hoe die honde toe daar so te sê met hulle-se neusgate teen elke halm die wié en die wát van elke leeu probeer te wete kom" (Spies 1984:112).



'n Speurtog met totale konsentrasie op slegs die een sintuig, tot uitsluiting van die ander vier, word hierdeur volks en beeldryk opgeroep. Dit beklemtoon die jagters en honde se groot afhanklikheid van die reuksintuig en herinner aan volkse grappies oor honde wat "koerant lees" deur aan honde-urine te ruik. Daar is moontlik ook 'n tikkie spot aanwesig oor al die ander inligting wat nie deur die reuk vasgestel kan word nie.

"En as 'n hond 'n spoor voor hom sien waaraan hy nog nie geruik het nie, dan rek hy vooroor sonder om 'n voet te versit, tot hy kan bykom waar hy wil ruik. Jy sou sweer hy's bang hy trap 'n landmyn af" (Spies 1984:112). Hierdie formulering getuig nogmaals van uitsonderlike waarneming en voortreflike verwoording. Dit roep ook 'n komiese tipe liggaamsbeweging voor die geestesoog, maar herinner terselfdertyd aan die toenmalige sosio-politieke konteks, toe landmyne volop was in sekere dele van Namibië.

"En party lyk vir my glad of hulle op die randjie van die hondestuipe is" (Spies 1984:112). "Hondestuipe" word hier op 'n wyse gebruik wat suggereer dat honde 'n eiesoortige stuipe kan kry as die omstandighede dit vereis.

"En dit was met die gesukkel om koers in die bestorwe klomp honde te kry, lat dit my van Waaksaam byval" (Spies 1984:112). Beide "koers" en "bestorwe" word hier op 'n ongewone manier gebruik vir komiese oordrywing: "Bestorwe" word normaalweg in verband met 'n boedel gebruik, en dui op 'n afgestorwene. Deur dit in hierdie verband te gebruik, word gesuggereer dat die trop honde vanweë die vrees by die stadium verby is wat hulle enigiets vir hulself kan doen. "Koers" staan dan sterker vir "lewe" en "beweging" as vir "rigting".

"Maar die gras is so hoog dat hy nie normaal kan hardloop nie; hy moet sulke hoë hale gee om bo-oor die banke gras die klip te kan sien trek. Waaksaam lyk toe omtrent soos 'n skuit op die stormsee" (Spies 1984:113). Hierdie oorspronklike en treffende vergelyking beskryf enersyds Waaksaam se onnatuurlike vordering deur



die lastige gras, maar roep andersyds die beeld op van 'n skuit (nie 'n skip nie) wat vanweë die hoë deininge heeltemal in die "strate" verdwyn en dan weer bo-op die deininge verskyn. Dit kontrasteer met die latere vinnige terugtog wat beskryf word. Die sukkeltog deur die gras beklemtoon ook die feit dat Waaksaam fisies klein is in kontras met die leeu waarop hy onwetend afstorm.

"En ons staan en kyk hoe Waaksaam die vernaamste hale van sy lewe gee" (Spies 1984:113). Hier spot die verteller met Waaksaam se moontlike uur van glorie, wat ook sy laaste kon wees.

"Toe hy wegraak, het hy reguit boontoe minstens vyf hondehoogtes hoog van die gevaarlike aarde af padgegee. En daar bo in die lug het hy al begin maal met sy pote om vastrapplek te kry vir 'n haastige omdraai" (Spies 1984:113). Hierdie karikaturale beeld herinner sterk herinner aan die Walt Disney-strokiesprente waar diere soortgelyke oordrewe aksies uitvoer in oomblikke van vrees en nood. Die humor van die beskrywing word geïntensiveer deur die verdere detaillering in "reguit boontoe" en "gevaarlike aarde". "Hondehoogtes"— 'n eiesoortige maatstaf vir honde - sluit aan by "hondestuip" hierbo.

"Hy het 'n poort deur die gras gehardloop, reguit by ons verby. En hy was van sy neus af tot op sy stert se punt naastenby 'n reguit lyn" (Spies 1984:113). In skerp teenstelling met sy vorige hobbegang, volg neus en stert nou uit blote vrees die kortste pad na veiligheid.

"Sy tjank was totaal weggeskrik, want toe hy dóér hardloop, toe hoor ons vir die eerste keer net so 'n flou tjau" (Spies 1984:113). Die woorde "tjank" en "tjau" (boonop 'n floue!) word hier komies gekontrasteer. "Tjank" roep verder konnotasies op met spreekwoorde soos "iemand se tjank aftrap". In die ylingse vlug weg van die gevaar af, was daar duidelik naas die skok ook nie tyd vir tjank nie. "Tjau" word geassosieer met 'n hond in nood. Die beklemtoonde, volkse "dóér" pas mooi in by die oordrywing van die verteller.



"... en dis waar hy die kortste omsit in die geskiedenis van die beskawing in Kaokoland gemaak het" (Spies 1984:113). Waaksaam se "roem" word nou ironies gekoppel aan 'n veel groter konsep as die jagverhaaltjie. Maar dit is ook nie onbeperk nie, want dit word nie gemeet aan die geskiedenis as sodanig nie, maar aan die geskiedenis van die "beskawing in Kaokoland". Op 'n komiese manier vergroot hierdie beperking eintlik die oordrywing. Die inmenging van die mens herinner ook daaraan dat mense Waaksaam se groot skrik veroorsaak het. Daar word moontlik geïmpliseer dat die (huis-)hond deel van die beskawing was wat na Kaokoland gekom het. Dit mag 'n regverdiging wees van die skrywer se neiging om aan die honde menslike emosies toe te skryf, in teenstelling met die wilde diere van die veld (soos die leeu).

"In 'n klipgooiery het hy 'n ewige wantroue gehad. As jy 'n klip na die een kant toe gooi, dan kyk hy na die ander kant toe weg" (Spies 1984:114). Die wegkyk in sulke omstandighede is 'n tipies-menslike eienskap wat weer eens aan Waaksaam toegedig word. Die mens het hom 'n streep getrek en nou gebruik hy 'n tipiese menslike gebaar om sy "slimheid" en lydende protes te wys.

Hierdie voorbeelde illustreer die outeur se besonder fyn waarnemingsvermoë, 'n humoristies-georiënteerde kyk op die alledaagse bedrywigheide van mens en dier in sy omgewing, die talent vir karakterisering en die gawe om dit in die volksidoom te beskryf. Op sy eie manier is Spies 'n meester van die woordkuns.

In die slot keer die verteller terug na sy verwysing na Churchill, Napoleon, De Wet en Elizabeth Taylor. Dié keer herinner Waaksaam hom nie aan onvanpaste naamgewing nie, maar aan diegene wat te midde van die grootste gevaar in 'n toestand van slaap lewe. Wanneer hulle die dag so skrik dat hulle wawydwakker is, beteken hulle nog steeds niks nie. Hulle ken ook net een pad, en dit is huis toe, waar hulle "die lewe in nuttelose veiligheid slyt" (Spies 1984:114). Hierdie nogal sterk negatiewe uitspraak van die verteller het 'n skerp satiriese implikasie. Die slot kan ook 'n verdere verdieping inhou



deurdat daar 'n moontlike politieke verwysing is na mense wat teruggaan "Home" toe wanneer omstandighede in Suid-Afrika dreigend raak. Dit is wel ietwat onseker of daar in die vroeë tagtigerjare, toe die verhaal geskryf is, so 'n opvallende tendens bestaan het. Aan die anderkant neem die verwysing na Churchill, Napoleon en De Wet die leser na 'n tydperk verder terug in die geskiedenis, met ander aktualiteite en 'n eiesoortige konteks. Hier is nog 'n voorbeeld van 'n verhaal waar deur middel van die humor ook tot 'n ernstiger slot-insig gekom kan word. Vergelyk in dié opsig ook die vorige verhaal deur Van Heerden.

**2.16 Ferdinand Deist: Die burremeestersvrou (*Bom appeltiet op Eselspoort* 1989, teks uit Vosloo, Jan [samest.] *Storie-sjêmpyn* 1998:52-55)**

Die teoloog Ferdinand Deist gee 'n beeld van die Sandveld se mense, hulle gewoontes, denkwyses en taalgebruik in *Pofadder en Peddelford* (1978), *Die pomporreelkonsert en ander Sandveldstories* (1988) en *Bom Appeltiet op Eselspoort* (1989) Nie alleen openbaar hy die kontreimense se lewenswysheid nie, maar ook hul besondere vertelvermoë (vgl. Kannemeyer 1998:327).

Hierdie teks met sy betreklik ongekompliseerde verhaalgewee illustreer 'n opvallend partydige vertellersperspektief wat oorgaan in die satiriese sien van die grootmensewêreld deur die oë van 'n naïewe elfjarige kind.

Die verhaal kan kortliks soos volg saamgevat word: Die dorpie word geskei deur 'n rivier. In die onderdorp woon meestal armer mense, sommige in sinkhuisies. Dié groep bestaan uit mense met nederige beroepe soos nagwadrywer, afleweringsjonge van die winkel en koringsaklapper by die "kopperasie". 'n Munisipaliteit kom tot stand en die dorp kry 'n burgemeester en onderburgemeester, onderskeidelik die prokureur en dokter, wie se vroue 'n "Ons gjee om-klab" (Deist 1989:53) stig om die "minnerbevoorregtes" op te hef. As deel van die projek word die nagwadrywer, Wy Growwelaar, se kinders genooi om 'n naweek in die huis van die burgemeester deur te bring. Die eerste aand aan



etenstafel vra die oudste dogtertjie 'n paar vrae op die patroon van die omgeekklub se vroue wanneer hulle huisbesoek by die armes doen. Dit lei tot 'n ernstige krisis wat die elite blootgestel en weerloos laat.

Die vertellersperspektief en -styl is belangrik vir die oordrag van die sentrale boodskap. Die hele storie word vertel in 'n skryf-soos-jy-praat-styl, wat swaar leun op fonetiese elemente en die verteltrant eie aan die Sandveldse streekliteratuur (vgl. Kannemeyer 1998:327; Willemse, in Van Coller 1999:14). Hiermee word die illusie van 'n orale vertelling opgeroep, wat die afstand tussen spreker en ontvanger verklein. Die taalgebruik situeer die gebeure onmiddellik in 'n bepaalde milieu, te wete die gemeensame kleindorpse met 'n sterk gewestelike inslag. Heelwat voorbeelde van assimilasië kom voor, soos: *onnerdorp*, *minner*, *anners*, *monne* (monde), *vêder* (verder), *honne*, *honnerd*, *kinners*, *oppie*, *assie* (as die), *vannie*, *innie*, *wassit* (wat is dit?), *wassie* (was nie), saam met tipiese uitspraakvorme soos: *ok*, *mar*, *sil*, *sam*. Engelse woorde word verafrikaans, soos: *welfêrgeld*, *klab*, *lydie*, *baisiekel*. Die bekende gewestelike besitlike aanduiding: *hulle se* (vrouens, ouers, *kinners*) word deurgaans gebruik.. Die verbale konstruksie met *gewees* as voltooiende deelwoord: *lat hulle ryk*, *arm gewees 't*; *so klein soos hy gewees 't* tipeer die spreker as 'n ouer persoon. Die veelvuldige gebruik van die diminutiewe vorme soos: (*ou*) *riviertjie*, *sinkhuisietjies*, *stasiegeboutjie*, *huisietjies*, fonetiese wanspelling, byvoorbeeld: *kopperasie*, *missipaliteit*, *burremeester*, *prekkereer*, *kerant*, *prebeer*, *omgjee*, *einlik*, *perty*, gekombineer met gewestelikhede soos: *armder*, *oorlat*, *nalat*, *verêre*, *uitsônerings*, *geverstaan* (vergelyk ook: "Die ou riviertjie kan pertykeers m't mening sam afgekom 't" (Deist 1989:52) is voorbeelde van gemeensame spreektaal wat in die skryftaal neerslag vind. Dit versterk die gemoedelike toonaard en die assosiasie met die ongekunstelde. 'n Verdere implikasie is dat dit voorkom asof die verhaal vertel word uit die hoek van die minder bevoorregtes en dat die verteller eintlik daardeur kant kies vir diesulkes. Dit kom neer op 'n subtiele lesersbeïnvloeding. Daarbenewens dien dit as versagting van die skerp-satiriese aanslag.

Oz (1999:9) beklemtoon dit dat taal 'n instrument is wat meestal gebruik word om aan te dui, te definieer, te verduidelik, te onderskei en te verdeel. In hierdie geval vervul taal



oënskynlik die funksie van onderskeiding en verdeling. Maar dit is ook waar dat die mens deur sy lewe heen onderhewig is aan groepplassifikasie, byvoorbeeld as lid van die gesin, gemeenskap, kultuurgroep, taalgroep, godsdienstige groep, sosiale groep, etniese groep, beroepsgroep, streekgroep, nasionale groep, en so meer. Identifikasie met 'n bepaalde groep, impliseer dat bepaalde gemaklikheidsgrense bestaan; grense waarbinne die individu tuis en gemaklik voel en optree. Juis dit vorm die kern van die ernstige konflik wat in hierdie verhaal ontstaan en deur skerp satire ontbloot word. Groepidentifikasie is egter 'n natuurlike proses op grond van gemeenskaplik herkenbare elemente en is nie maklik manipuleerbaar nie, soos ook geïllustreer deur hierdie besondere verhaal.

Die verteller se afwyking van die standaardtaal laat dit voorkom of die skrywer besig is met die stereotipering. Deurdat die dialoog as 't ware herlei word deur die verteller, laat die skrywer egter ook die elite praat in die taal van die onderdorp. Enersyds word die indruk hierdeur versterk dat die spreker as mondstuk van die onderdorpers optree, maar andersins word geïmpliseer dat die bo-dorpers op dieselfde manier praat. Dit versterk dan die aanvanklike stelling (paragraaf 1) dat daar nie 'n groot verskil tussen die groepe bestaan nie en intensiveer die negatief-oorskrydende gedrag van die sogenaamde "lydies". Wat dus aanvanklik lyk na die verdelende funksie van taal, kom in werklikheid neer op gelykmaking. Nie alleen word die gewaande klasseverskil daardeur op die spits gedryf nie, maar die positiewe aspekte van die onderdorp se bewoners word benadruk en die sogenaamde geestelike meerderwaardigheid van die gegoedes gesatiriseer. Die volkse taalgebruik dra dus by tot die humoristiese effek, maar is ook die vlymskerp instrument van die satire waarmee die elite van die dorp ontbloot word in hul geestelike armoede.

Soos die taalgebruik, is die verhaalgegewe ook ongekompliseerd, maar begrens in die sin van beperkend. Die gemeenskap, en derhalwe ook die karakters, is vasgevang in die kleindorpse milieu waaruit hulle nie kan ontsnap nie. Maar die dorp is boonop verdeel in twee sosio-ekonomiese sektore. Hier word van 'n opvallende onderbeklemtoning gebruik gemaak as die verteller sê daar is nie eintlik ryk mense wat in die bodorp woon



nie. Die mense van die onderdorp is net nog armer as die ander. Deur die rykeres se siening van die minderbevoorregtes lê die outeur ernstige denkpatoonfoute bloot, want minderbevoorreg beteken allermens minderwaardig. Dit is juis ironies dat die kinders van die drie gesinne wat vir die sogenaamde opheffing geteiken word, "ordintlike Kristenmense" (Deist 1989:54) met 'n goeie opvoeding is, in teenstelling byvoorbeeld met die burgemeester se kinders wat die dorpshonde terpentyn (onder die sterte) smeer (Deist 1998:54). Dit is ook 'n oordeelsfout om te meen dat 'n persoon uit 'n eenvoudige milieu goedsdiks oorgeplaas kan word na 'n gesofistikeerde milieu sonder dat ernstige aanpassingsprobleme opduik. Presies dit gebeur wanneer die gemaklikheidsgrense van Wy se kinders so opgehef word.

Die dogtertjie se priemende vrae of die vader van die huis oormatig drink, of hy sy vrou slaan, of ander mans daar kuier as hy weg is en of hy self agter "ander rokke" aan hardloop (Deist 1998:54-55), is naïewe, onskuldige kindervrae na analogie van die vrae wat die omgeekklub se 'lydie-Anties' altyd vra tydens besoeke aan die huise van die onderdorp. Hierdie vrae, wat eerlik bedoel is om 'n gesprek aan die gang te sit, parodieer nie net die gesprekke van die gegoedes nie, maar sorg vir 'n sterk dramatiese lyn. Die spanning verhoog met elke vraag, veral as die reaksie van die gasvrou waargeneem word. Aanvanklik is slegs ongemak te bespeur, dan gaan sy oor tot die verdediging en uiteindelik tot 'n aggressiewe uitbarsting.

Die kinders se reaksie is ook vermaaklik en tipies. Aanvanklik giggel hulle onder mekaar, maar dan vlieg hulle op en hardloop kamers toe om onbeteueld te lag oor die situasie. Die vader is koel, afsydig asof hy nie geraak word nie. Wanneer sy vrou met haar oë by hom hulp soek, maak hy tipies-menslik of hy nie die vraag gehoor het nie. En wanneer die uitbarsting kom, gaan lees hy sy koerant, asof die probleem nie syne is nie. Die gemak waarmee 'n mens jou uit 'n lastige situasie kan losmaak ('n soort ontvlugtingstegniek), word hier gesatiriseer. Terselfdertyd is optredes soos koerant lees aan tafel of giggel en opspring sonder om verskoning te vra, ook tekenend van swak maniere. Dit beklemtoon nogeens dat die verskille tussen arm en ryk eintlik maar gewaan is.



Die minder gegoedes se saak word aan die einde as 't ware deur die elfjarige dogtertjie se goedbedoelde vroe oorgeneem en besleg. Die problematiek word dus op die spits gedryf deur die kinderperspektief wat ten slotte gegee word. Die feit dat die dogtertjie die gewraakte vroe stel omdat sy onder die indruk verkeer dat dit die tipe geselskap is wat deur die elite gevoer word, lê die sterk ironie van die situasie bloot. Dit wys juis hoe ver 'n mens se ideaal en die uitkoms daarvan soms van mekaar lê. In die slotdialoog vermaan die burgemeestersvrou haar gas: "Hier gedra jy jou soos 'n lydie, gehoor?" (Deist 1998:55). 'n Dramatiese omkering (wat ook die goed gemotiveerde klimakslot verteenwoordig) volg dan wanneer die stelling op die vrou teruggewerp word met: "Dis dan 'ie soort vroe wat die lydie-anties vannie Omgjeeclub altyd vir Ma vra as hulle dáár kom kuier" (Deist 1998:55).

Die burgemeestersvrou en haar klub is die slagoffers van die humor wat deur felle satire die onbedagsaamheid, skynheiligheid en leegheid in hul eie bestaan ontbloot. Ook die onversoembare inbring van kinders uit 'n minderbevoorregte huis na die glans en weelde van die prokureurswoning oorskry nie net die eersgenoemdes se gemaklikheidsgrense totaal nie, maar beklemtoon dat klein, intieme wêreldjies nie sonder pyn uitruilbaar is nie. Maatskaplike ongelykheid, misplaaste, soms goedbedoelde hulp, paternalisme, hooghartigheid, voortvarendheid en die ongevoelige indringing in andere se intieme privaatlewe word hier aan die kaak gestel. Die verhaal dra eintlik 'n ernstige boodskap, wat andermaal bewys dat humor en die erns dikwels met groot vrug naby aan mekaar beweeg en bydra tot perspektiefstelling en relativering.

In ooreenstemming met die aard van die satire, word menslike dwaashede en ondeugde hier genadeloos aan die kaak gestel deur die spontane en opregte bedoelings van 'n jong kind. Snobisme en selfvoldaanheid veroorsaak onverskoonbare swak oordeel van die kant van die hooggeplaaste dames. Hier is die paradoks die skerp wapen van die satire, wat bedoel is om te verwond. Die onverwagte wending in die laaste gesprek is bedoel om te skok en tot inkeer te bring. Hoewel die boodskap ernstig is, vorm erns en luim 'n



bondgenootskap deur die verhaal heen en dien die vermaaklike juis om groter perspektief aan die erns te verleen.

Hierdie teks bied 'n goeie illustrasie van La Fave (1972:189) se bevinding dat humorstrategieë aangewend kan word om die beeld van 'n positiewe verwysingsgroep te bevorder en die beeld van 'n negatiewe verwysingsgroep neer te haal. Die minder gegoedes van die onderdorp styg uit as die positiewe verwysingsgroep, vanweë hul aardse opregtheid en pogings om hul kinders goed op te voed. Veral in kontras met die elite, wat hul geestelike armoede en neerbuigende, swak oordeel ontbloom, groei die positiewe beeld van die onderdorp se inwoners, terwyl dié van die bodorpers neergehaal word.

Met hierdie invalshoek in gedagte, ontstaan die vraag wat die effek op die leser is. Vanweë 'n gedeelde konteks van kultuur en maatskappy is dit vir hom nie moeilik om 'n kanteelblik op die situasie te werp en as bondgenoot van die satirikus die onaanvaarbare te verdoem nie. Die gewaande meerderwaardigheid van die elitistiese groep vroue en hul ondeurdagte pogings om die innerlike van mense aan te raak, is so deursigtig en geveins dat die leser die vreugde van verligting deur middel van die humor ervaar en deel in hul finale verdoeming. Anders as in die geval van die goedaardige humoris, kom die satirikus in hierdie verhaal nie by 'n verlossing uit nie. Die teenstrydigheid word tot 'n onversoembare konsekwensie deurgevoer (vgl. Venter (1973: 38).

Dié kortverhaal lyk redelik konvensioneel en in aanpassing by 'n ouer paradigma binne die Afrikaanse humorverhaaltradisie wat strek vanaf "Di Praatduiwel" van Cachet, naamlik die kleindorpse, bo-dorp teenoor onderdorp, snobisme, die volkse, ens. Wat die verhaal egter uitlig, is die onverwagte omkering ten slotte wat (saam met die openingsparagraaf) die binêre opposisies ongeldig verklaar.



### 2.17 Welma Odendaal: *My pa* (*Verlate plekke* 1991:7-13)

Rondom die jare sewentig word Odendaal onder meer deur Elize Botha (in Cloete 1980:347) hoog aangeslaan vir haar vernuwende kyk op die gewelddadigheid van die tyd en wat dit betref, geplaas in 'n kategorie saam met John Miles en P.J. Haasbroek. Van Niekerk (in Van Coller 1999:371) glo dat Odendaal 'n nuwe era ingelei het vir die Afrikaanse vrouekortverhaal. Sy debuteer in 1974 met 'n bundel kortverhale, *Getuie vir die naaktes*. Hoewel daar waardering is vir die koersverlegging en vernuwing wat uit haar werk blyk, en die feit dat sy haar as 'n knap verteller bewys, is Botha (in Cloete 1980:348) krities omdat haar taalhantering dikwels nie artistiek funksioneel is nie en sy in 'n strewe na die ekspressionistiese en die groteske haar ek-verteller se idioom "oorlaai". Ook is daar besware oor die sentimentaliteit wat in die uitbeelding van geweld na vore tree. In haar volgende bundel, *Keerkring* (1977), sit sy hoofsaaklik haar tematiese lyn voort, maar met meer formele dissipline (Botha, in Cloete 1980:348). Hierdie bundel word kort na publikasie verban.

In 1991 volg Odendaal met *Verlate plekke*, waarin die bespreekte verhaal opgeneem is. In dié verhale maak sy feitlik deurgaans van die ek-verteller gebruik en fokus op die werkersklas Afrikaners van die laat vyftigerjare. Ook word die ervarings van vroue sentraal gestel (vgl. Van Niekerk, in Van Coller 1999:372). Geweld staan weer sterk op die voorgrond in hierdie bundel (soos ook in "My pa") en verskeie geskiedkundige gebeurtenisse vind 'n plek in die verhaalgegewe. (In die bespreekte verhaal is dit byvoorbeeld die moord op dr. H.F. Verwoerd.)

Hoewel Odendaal in die algemeen in "My pa" 'n oortuigende beeld opbou van 'n dogter wie se perspektief op haar pa mettertyd gewysig raak, word die tydschronologie en die deurgee van informasie myns insiens soms nogal onbeholpe gehanteer. Die ek-spreker, 'n dogter, bevind haar telkens op 'n ander stadium in haar ontwikkeling: eers praat sy as puber, wat begin ontwikkel, maar nog daarvan hou om inry toe te gaan (vgl. "...ek raak nou bietjie aan die plomp kant" (Odendaal 1991:7; "Maar hy (Pa) wil nie eintlik meer hê ek moet op sy skoot sit nie" (Odendaal 1991:8); dan is daar 'n terugflits na haar



kleinkinderdae - eers hulle vertrek na die stad (in verlede tyd) en dan 'n verder terugbeweeg (maar in die presens) na 'n dansery Saterdaggaande wat chronologies nog vroeër geplaas moet word; vervolgens word die tyd in hulle nuwe huis beskryf, die pa se swembadkonstruksiewerk, sy voorspoed, die trek na die nuwe buurt, Verwoerd se dood as die spreker 15 is, die agteruitgang van die pa se besigheid, die ma en pa se nuwe werke en die pa wat met 'n stuk tuinslang in sy motor se bak rondry. Tussendeur word inligting deurgegee oor die twee boeties wat bykom in die gesin, die verhouding tussen haar ma en oom Lou, haar pa se goeie vriend, asook oor Lou se latere selfmoord. Die probleem is (weens die gebruik van presens) dat die leser nie kan agterhaal op watter stadium die verteller bedenkinge begin kry oor haar pa nie. Dit verminder die moontlikhede om karaktergroei by die spreker aan te toon.

Wat die verhaal wel uitstekend doen, is om deur suggestie die moontlikheid tot ten minste twee teenstrydige interpretasies oor die pa se aard en motiewe oop te hou dwarsdeur die verhaal: die pa is 'n slagoffer van 'n verhouding tussen sy vrou en beste vriend, wat lei tot 'n buite-egtelike kind en uiteindelik tot die dood van sy vriend. Hy is die slagoffer van teenspoed op sakegebied, wat hom (saam met die verwydering van sy vrou) dryf tot op die rand van selfmoord. Tweedens (waarskynliker) is die pa moontlik 'n onstabiele persoon met donker keerkante in sy persoonlikheid: enersyds joviaal en hartlik; andersyds agterdogtig, so onredelik jaloers op sy vrou (en selfs sy dogter) dat dit sy beste vriend tot selfmoord dryf (terwyl hyself mag flankeer met ander vroue). Hy is ongedurig en bly nie lank op een plek nie. Hoewel in staat tot sukses, kan hy dit (weens sy ongelykmatige persoonlikheid) nie volhou nie. As sake vir hom te veel raak, hou hy die maklike opsie oop van selfmoord deur vergassing.

Odendaal gebruik 'n kind as ek-spreker en fokalisator om 'n beeld te skep van veral die pa (vgl. die titel), maar ook van die kinder karakter self en van gesinsverhoudinge. Die gebruik van 'n kinderverteller is 'n bekende strategie om die dramatiese ironie in situasies na vore te bring, vgl. kortverhale soos "Die Bethlehemster" en "Liesbet slaap uit" deur Henriette Grové (*Jaarringe. 12 Kortverhale* 1966) en romans soos *Die reuk van appels*



(1993) deur Mark Behr. Soos by die kinderverteller in laasgenoemde roman, skemer hier ook geleidelik tekens by die kind deur van 'n groter insig in die pa se ware aard.

Haar vader is aan die begin van die verhaal in haar oë 'n vrolike, opgeruimde en liefdevolle man, wat gewild is by die meeste mense: "Omtrent almal hou van hom" (Odendaal 1991:7). Tog is haar gevoelens van vroeg af effens ambivalent. In die gedeelte van die kortverhaal wat chronologies die verste terug lê, naamlik tydens die danspartye op 'n Saterdagavond op die klein myndorpie waar hulle toe gewoon het, word byvoorbeeld gewys daarop hoe "grappig, vriendelik en goedgehartig", die Pa is, maar dan volg: "Maar soms verander sy bui vir die minste rede" (Odendaal 1991:9). Die indruk word bewerkstellig dat die verteller nie in staat is om die diep ongelukkigheid van haar pa te peil nie. Sy kan sy veranderlikheid bloot uit 'n naïewe kinderperspektief waarneem en beskryf, maar sy kan nie die skans deurdring en 'n waardebeoordeling doen nie. In werklikheid word erns en luim hier gekombineer, maar die oorwig lê ten slotte by die erns, met absurde ondertone.

Die dramatiese ironie wat hier deur die outeur bewerkstellig word, het sy oorsprong in die 'n absurde beskouing van die lewe en word gekenmerk deur die diskrepansie tussen daad en gevolg, asook skyn en realiteit. Cuddon (1982:338) praat van "...an ironic temper or tone" deur die skrywer, "... an ironic way of *looking* at things and of feeling about them". Dan vervolg hy: "The artist becomes a kind of god viewing creation (and viewing his own creation) with a smile. From this it is a short step to the idea that God himself is the supreme ironist, watching the antics of human beings (...) Thus the everlasting human condition is regarded as potentially absurd" (Cuddon 1982:339).

Daar is bepaalde ooreenkomste, maar ook verskille tussen hierdie verhaal en byvoorbeeld P.H. Nortjé se "Die wilde, getroude voël" (*Nuut onder die son: sketse uit die lewe van 'n gesin* (1967)). In albei gevalle word die wêreld van die volwassene deur die oë van 'n kind waargeneem en in elke geval is daar humor geleë in die manier waarop die kind die grootmenswêreld sien en interpreteer, hoofsaaklik vanweë sy/haar beperkte lewenservaring wat deel van sy/haar konteks uitmaak. In die Nortjé-verhaal is die



seuntjie besig om die grootmenswêreld op 'n komiese wyse volgens sy bepaalde interpretasie en op sy besondere manier te herskep, terwyl die dogter in hierdie ernstiger vertelling die emosionele en gemoedslewe van die volwassenes moet probeer interpreteer. Sy kan nie rekonstrueer nie; slegs verslag lewer. Wanneer sy die keer probeer kommentaar lewer, is dit ironies omdat dit duidelik blyk dat sy nie werklik verstaan wat in die gemoed van die volwassenes omgaan nie. Sy verstaan byvoorbeeld nie haar ma se afgetrokke houding en vriendskap met oom Lou nie, waarom haar ma weer gaan werk nie en waarom daar 'n waas van geheimsinnigheid heers rondom die tweede baba nie. Eweneens besef sy nie waarom haar pa by die swemgala is wanneer die nuwe baba gebore word nie, verstaan sy nie dat haar ouers stry "oor hulle 'n egskeiding moet kry" nie (Odendaal 1991:10) en waarom die ouers in 'n woordewisseling betrokke raak oor oom Lou nie, ten spyte van sy vriendskap met albei die ouers. Die leser lei bogenoemde af uit subtile suggesties en verswygings in die teks – 'n goeie voorbeeld van dramatiese ironie.

Die skrywer laat goed blyk dat die meisie graag die positiewe, die aangename wil meedeel, maar deur die ironie skemer ook die tragiese deur en daarvoor is sy emosioneel nie opgewasse nie. Die dogter se gebruik om agter haar pa te staan met die arms om sy nek is 'n herhalende tema in die verhaal, 'n simbool van haar liefde vir en haar vertroue in hom. Daar heers meermale 'n spontane verhouding tussen die twee karakters, soos die volgende aanhaling demonstreer: "My pa lag en trek my nader en vryf my boskaas deurmekaar" (Odendaal 1991:8). Die vader se besorgdheid oor en belangstelling in sy dogter is opvallend in teenstelling met die apatie van die moeder se kant. Die dogter som die verhouding met haar moeder op deur die veelseggende algemene stelling, wat ook 'n onderbeklemtoning verteenwoordig: "Ek dink nie my ma hou so baie van kinders nie" (Odendaal 1991:10).

Sy merk wel die veranderinge in haar vader se optrede wanneer die huweliksprobleme vererger, sy werksomstandighede verswak, sy politieke sentimente geknou word en hy geldelike probleme ondervind. Enersyds verstaan sy nie die problematiek nie, en andersyds is sy traag om te erken dat haar pa nie meer die man is wat sy geïdealiseer het



as 'n joviale vriend van almal nie. 'n Duidelike skeiding in die verloop van die mededeling is opvallend: wanneer die vader se handelinge nie 'n direkte interaksie met die dogter verteenwoordig nie, kom dit voor of sy lewe asof agter 'n glasafskorting waargeneem en beskryf word. Die beskrywing word andersins getipeer deur die impulsiewe, borrelende spontaneïteit, onsamehangendheid en veelheid van losstaande indrukke, soos verwag kan word van 'n jongerige kind. Die ek-verteller se naïwiteit en gebrek aan onderskeidingsvermoë word duidelik geïllustreer deur die volgende nonchalante opmerking: "My ma gaan weer 'n baba kry en ek maak die Kersboom op in die sitkamer" (Odendaal 1991:10). Die twee fasette word eenvoudig gelyk gestel in belangrikheid.

Daar is 'n mate van progressie te bespeur met betrekking tot die dogter se visie op haar pa, parallel met die negatiewe ontwikkeling in die situasie en emosionele toestand van die vader oor dieselfde tydperk - in pas met negatiewe veranderinge in sy lewensomstandighede. Die aanvanklike beskrywings is tipies van haar belewing en denke op 'n bepaalde stadium ("My pa is 'n goeiehartige man. Hy lag en kielie en speel stoeispeletjies op die mat in die sitkamer" (Odendaal 1991:8), maar mettertyd neem sy meer komplekse situasies waar, hoewel sy nog nie soseer kan interpreteer nie. Die ironiese spanningslyne begin geleidelik vorm aanneem, aangesien die beeld van jovialiteit en lughartigheid wat die verteller van haar vader voorhou, oor die jare heen steeds duideliker tekens van degenerasie aan die leser vertoon. Deur die verhaal heen verwys sy telkens na haar vader as 'n "goeiehartige", "vriendelike", "grappige" (met sy veelheid semantiese nuanses) man, een met 'n "aanneemlike persoonlikheid" (1991:13) wat maklik vriende maak. Tog beskryf die verteller haar vader andersins egter ook in korter, soms staccato-sinnetjies in die styl van 'n kind, maar wat tog aan die leser 'n beeld gee van sy veranderende gemoedstoestand, byvoorbeeld: "Maar soms verander sy bui vir die minste rede" ; "Partykeer is ek op my senuwees want mens weet nie altyd waar jy staan met my pa nie" (Odendaal 1991:9); "My pa kan onredelik raak", "My pa is ontevrede met die mense wat vir hom werk. Hy raas woedend..." (1991:10); "My pa is agterdogtig. Hy grom gedurig..." (Odendaal 1991:11).



Die ironie word geïnternaliseer en dui op teenstrydighede sonder versoening of oplossing. Die skyn van gemoedelikheid in die vertelstyl deur die verhaal heen, staan in kontras met die innerlike emosionele ervaring by die vader, wat dit vir hom nodig maak om 'n selfmoordwerktuig byderhand te hou. Dwarsdeur die verhaal word die interaksie tussen skyn en werklikheid (maar soos waargeneem deur die onbevange, onskuldige oë van 'n kind) volgehou. Die herhaling van "My pa ..." (vyftien maal) sluit aan by die taalgebruik van 'n kind, maar dien ook as periodieke beklemtoning van basiese inligting en vind aansluiting by die titel van die verhaal. Die inkanterende effek van hierdie herhaling verleen op 'n besondere manier 'n dringendheid aan die vertelling, waardeur die kind se onderliggende kommer dat haar vader selfmoord sal pleeg, oorgedra word.

Gewelddadige dood kom twee maal in die verhaal ter sprake. Lou, vriend van sowel die vader as die moeder, pleeg selfmoord en skiet sy eie agterkop weg met 'n rewolwer. Daarna word die vader diep getref toe 'n bode die eerste minister in die parlement met 'n mes doodsteek. In sy eie motor se katebak ry die vader 'n stuk tuinslang saam waarmee selfmoord gepleeg kan word deur middel van koolmonoksiedvergiftiging, as "dinge ... soms te veel raak..." (Odendaal 1991:13). Hierdie tipe dood (deur vergassing) is uiterlik minder gewelddadig, maar illustreer nogtans dat die pa se karakter donker keerkante het waarvan die kind toenemend bewus begin raak.

Wanneer dit deur die waarnemings en beskrywings van die verteller begin deurskemer dat alles nie meer pluis is by die vader nie, volg 'n drastiese versnelling in die progressiewe lyn rondom die vader. Die dogter reageer op haar eie impulsiewe wyse deur soos gebruiklik haar arms van agter af om sy nek te sit en te vra: "Hou Pa nou meer van my ... as toe ek klein was?" (Odendaal 1991:13). Dit is 'n aanduiding dat sy besef die tyd het in haar eie (maar ook haar pa se) lewe aangestap en dat iets verander het. Die vader reageer nie op hierdie vraag wat vir haar van wesentlike belang is nie. Haar reaksie hierop is om hom nie te hinder waar hy in die donker sit en brandewyn drink nie. "Ek loop stilletjies kombuis toe sodat hy my nie moet sien nie" (Odendaal 1991:13). Die vertrouensituasie van voorheen tussen vader en dogter is nou feitlik nie-bestaande. Op dié wyse is die ironie stewig met die tragiese verbind. Daardeur is 'n nuwe perspektief vir



die leser geskep en is die vader se skynbare lughartige uiterlike gerelativeer en in verband gebring met die lot waarop hy skynbaar onafwendbaar afstuur. Die dogter se onvermoë om sake onder oë te sien, word geïllustreer deur die afstand waarmee sy hom steeds uiterlik probeer waarneem. Sy ignoreer steeds die verband tussen uiterlike waarneming en innerlike belewing. Dit sluit ook aan by die ironiese slot waar sy haar vader steeds wil bly sien as 'n grappige man, ten spyte van sy selfmoordgedagtes en al die bewyse tot die teendeel.

Die intellektuele spel wat deel is van die dekoderingsproses word geensins aan bande gelê deur die dogter se impulsiewe, naïewe waarnemings en beskrywings nie, maar eerder daardeur versterk. Dit word 'n soort sielkundige spanningsverhaal, waar die leser voortdurend die ontbrekende legkaartstukkies probeer inpas. Uiteindelik beskik die meer ervare leser oor meer inligting aangaande die situasie as die verteller, wat oënskynlik onkundig en onskuldig teen die waargenome feite stuit. Die dogter word 'n tragiese tipe karakter – nie soseer deur eie toedoen nie, maar as gevolg van haar naïwiteit en onskuld. Tot aan die einde sien sy die vader nog as 'n "grappige" man, ten spyte van sy verskeurde innerlike wat sy nie in perspektief kan/wil plaas nie.

Sien 'n mens die pa as slagoffer is die volgende interpretasie moontlik: Hy is bewus van sy ironiese lot (pyn, agterdog, teleurstelling, onsekerheid, wanhoop), soos blyk uit die selfmoordopsie wat hy oophou. Sy situasie is in dié sin kenmerkend van die absurde, wat 'n teenstrydigheid met die rede beklemtoon (vgl. *WAT I*, 1970<sup>3</sup>). Die mens is dan onaanpasbaar by en onversoenbaar met sy lewenslot, die menslike bestaan word 'n siklus van sinnelose handeling, die dood is onafwendbaar en beklemtoon die nietigheid van alles (vgl. Conradie, in Cloete 1992:2). In hierdie geval word die dood selfs beskou as die ontvlugting van 'n onvriendelike, ondraaglike lot. In 'n sekere sin is die vader se uiteindelijke situasie nie net te wyte aan sy eie foute en tekortkominge nie. Hy is ook die slagoffer van 'n sameloop van omstandighede waaroor hy geen of weinig beheer het nie en dit word as ironies ervaar. So gesien is hy die slagoffer van 'n metafisiese ironie wat deel is van die menslike bestaan (vgl. Pretorius, in Cloete 1992: 190). Kierkegaard (1966:271) bevestig hierdie waarneming wanneer hy sê:



Irony in the eminent sense directs itself not against this or that particular existence but against the whole given actuality of a certain time and situation ... It is not this or that phenomenon but the totality of existence which it considers *sub specie ironiae*.

Vanuit so 'n wysgerige standpunt verskaf die ironie 'n nuwe perspektief wat die karakter en sy noodwendige situasie relativeer tot 'n breër, menslike toepassing. Dit sluit aan by Johl (1988: 10-14) se uitspraak dat ironie lank reeds meer beteken as die uitdruk van die teenoorgestelde van wat bedoel word. Dit het ook 'n verskuiwing ondergaan in die rigting van die kontras, die kontradiksie en die paradoks. Hierdie gevolgtrekking sou ook goed kon inpas by 'n tweede interpretasie van die verhaal, naamlik dat die dogter op ironiese wyse steeds die positiewe in die vader wil aksentueer, terwyl sy toenemend sterker onder die indruk kom van die negatiewe.

In 'n oorsig van kortverhaaltendense gedurende die negentigerjare sonder De Vries (1998:95-97) onder andere hierdie verhaal uit as een waarin die onderskeid tussen die geslagte deur 'n vroulike skrywer beklemtoon word. Hy voer aan dat dit op die herevaluering van die rol van die tradisioneel beskermende vaderfiguur dui, en lê 'n verband tussen die Odendaalkarakter en "die vader as wrede swakkeling" in "My liefste Poppie" van J.M. Gilfillan. In die Odendaaltekste is daar egter myns insiens nie soseer sprake van 'n volwaardige kontras of botsing tussen die geslagte nie. Die optrede van die vaderkarakter word te sterk voorop geplaas. Sou die leser hom sien as ongelukkige slagoffer van 'n reeks gebeure, sou hy nie juis as 'n swakkeling beskou kon word nie. Dit blyk egter dat De Vries kies vir die tweede interpretasie.

In ooreenstemming met die kenmerke van die dramatiese ironie, word in hierdie verhaal ook klem gelê op die diskrepansie tussen die voortreflike skyn van dinge en die gruwelike ware aard daarvan, dra die leser groter kennis as die handelende karakters van die feit dat laasgenoemdes onkundig is omtrent die verskil tussen hul persepsies en die werklike situasie, reageer die karakters (veral die vader) op 'n wyse wat nie as paslik



beskou kan word nie en word die karakters in 'n ironiese spanningsverhouding tot mekaar geplaas. Daarby is daar 'n kontras tussen wat die karakter begryp omtrent sy optrede en dit wat deur die handelingsverloop gedemonstreer word. Die onthulling geskied ten opsigte van die vader: onder die skynbare joviale dekmantel lê 'n verskeurde innerlike wat selfmoord as uitweg oorweeg (vgl. Pretorius, in Cloete 1992:191).

In hierdie verhaal, soos in "Slap grensdrade" deur Etienne van Heerden het die leser nie te doen met 'n geestige vertelstyl, gebeure of karakterisering wat as sodanig as komies-humoristies beskou kan word nie. Die nogal wrange humor is eerder geleë in die ironie van die situasie en die onversoenbaarhede wat na vore gebring word.

**2.18 Nataniël: Doodgewoon (*Oopmond* 1993, teks uit Du Plessis, P.G. & Marga Stoffer [samest.] *Ligvoets – vyftig humoristiese verhale* 1994: 264-266)**

Nataniël publiseer periodiek wat hy self noem "stories" en tekste uit sy verhoogproduksies. Die bundels bevat sowel Afrikaanse as Engelse tekste en is dikwels geestig en sterk satiries. In 'n nota net voor die inhoudsopgaaf in *Maria Maria* (1999) sê Nataniël: "Daar is by my geen behoefte om opgeneem te word in die annale van Suid-Afrikaanse skryfkuns of myself die goeie raad van 'n plaaslike resensent op die hals te haal nie; soos al die vorige boeke is hierdie bloot 'n versameling onlangse stories". Self maak hy dus nie aanspraak op letterkundige verdienstes nie. Sy oeuvre sluit die volgende in: *Dancing with John* (1992), *Oopmond* (1993), *Rubber* (1996), *Maria Maria* (1999) en *Tuesday* (2001).

Hierdie verhaaltjie met sy onkonvensionele aanslag, word gekonstrueer uit verslae van twee afsonderlike insidente wat geografies verwyderd afspeel, maar tog deur 'n sameloop van omstandighede aan mekaar verbind word. Die twee verhale vloei dan ineen om 'n nuwe eenheid te vorm wat groter perspektief verleen aan die lewensproblematiek van twee doodgewone vroue. Die verhaaltegniek herinner aan die styl van Frits Hopman, soos aangewend in onder andere "Pastorale" (1913). Afgesien van die tweestroom-



strategie, kom heelwat woordvernuf voor en maak die skrywer gebruik van sterk fantasie, die groteske en selfs die bisarre.

Die verhaalgegewe kan kortliks soos volg saamgevat word: Bernadette gaan as onderwyseres na Tweeling waar sy "die wonder van lieg" (Nataniël 1994:264) ontdek. Sy neem haar toevlug tot 'n verbeeldingswêreld, waarin 'n denkbeeldige minnaar (waarop sy permanent wag) 'n belangrike rol speel. Tydens Tweeling se kermis bedien sy by die kerrie-en-rys-tafel en vertel dat sy in Kalkutta (waar sy nooit werklik was nie) geleer het om 'n tikkie appelkooskonfyt in die kerrie te sit en hoe versot sowel haar kêrel as Moeder Theresa daarop is. Sy laat val 'n blik konfyt in die kerrie en wanneer sy dit uithaal, sit daar "'n ongelooflik onopvallende ring aan haar vinger" (Nataniël 1994:266).

Jaklien is 'n onopvallend masjienoperatrise in 'n Wellingtonse appelkooskonfytfabriek. Op haar veertigste verjaardag koop sy vir haar 'n ringetjie en terwyl sy dit bewonder, beland haar oorpak in die masjien se rollers en "... so word Jaklien Malherbe ... ingesluk, ontpit, geskil, geblik, gelabel en teen die tyd dat haar familie en haar skofbaas ontdek sy's missing sit sy al op elke rak in die land" (Nataniël 1994:266). Die geblikte konfyt word teruggestuur Wellington toe, "die grootste jamroll in die Suidelike Halfrond" (Nataniël 1994:266) gebak, met die konfyt gesmeer en begrafnis gehou. Jaklien se ringetjie beland egter in die konfytblik op Tweeling se kermis.

Die binding word vergemaklik deur gemeenskaplike faktore, soos die feit dat albei vroue "verskriklik doodgewoon" (Nataniël 1994:264) is, albei se lewens gekondisioneer word deur dit wat ander mense van hulle dink (of nie dink nie); 'n gedeelde lewensmatheid; eenvoudige, alledaagse gebruiksvoorwerpe soos appelkooskonfyt (wat deur albei gehaat word) en 'n minderwaardige ringetjie. En natuurlik deur die naam van die dorp, "Tweeling", wat ook strategies geplaas word op die oorgang van die een verhaal na die volgende (1994:265).

Nataniël se skryfstyl herinner sterk aan sy verhoogoptrede, wat gekenmerk word deur onverwagte nuanses, woordvernuf, geestigheid, dapper, blatante uitsprake, die gebruik



van Engelse woorde en uitdrukkings, satirisering van vormlikheid en konvensie, die gebruik van fantasie, die groteske, travestie, die absurde (met betrekking tot die lewensbeskoulike) en die ongewone in die algemeen.

Aanvanklik word 'n lughartige spel gespeel met werklikheid en fiksie – as die spreker daarop aanspraak maak dat dit 'n ware verhaal is. Die verteller se relaas toon uiterlik die tipiese tekens van 'n oorvertelling, soos byvoorbeeld 'n totaal van vyftien sinne wat begin met "En..." , en ooreenkom met die tegniek wat Jan Spies in "Waaksaam op die vlug" en Abraham H. de Vries in "Rooikoos Willemse is soek" gebruik om die orale epiese aspekte beklemtoon. Ook 'n sin soos, "En die mense het gewag en gewag..." (Nataniël 1994:265), sluit aan by die eenvoudige vertelstyl van 'n kinderverhaal of sprokie.

Die verhaaltjie handel, soos 'n fabel of sprokie, oor eenvoudige, ongekompliseerde karakters. Die vertelinstansie begin (in teenstelling tot die titel), deur aan te kondig dat dit hier gaan om helde en heldinne wie se verhale van geslag tot geslag oorvertel word. By die bekendstelling van Bernadette word egter genoem dat sy "van kleins af verskriklik doodgewoon" was en nooit werklik uitstyg tot die vlak van 'n volksheld nie. Die kontras is dus sterk ironies. Deur die verhaal heen bly sy in realiteit doodgewoon, behalwe in haar fantasiewêreld wat sy self deur leuens optower. Deur haar eie inisiatief raak sy bekend, maar op 'n negatiewe manier. Sy verwys dikwels na haar denkbeeldige kêrel wat kort-kort oorsee gaan en skep die verwagting dat hy eersdaags sal kom. Die feit dat die kêrel weg is en op 'n later tydstip sal kom, is 'n herhalende tema wat tot aan die einde die spanning volhou.

Die tweede karakter, Jaklien, is ewe doodgewoon en onopvallend, maar haar verhaal relativeer die eerste een van Bernadette. Hierdie "ongelooflike doodgewone" (Nataniël 1994:265) meisie word deur die vertelinstansie verhef tot die eintlike "heldin", wat vanweë haar dood bekend raak. Die roem kom nie as gevolg van haar daadkragtigheid nie; eerder as gevolg van haar doodgewone, (te) passiewe lewenstyl. Dit is dus allermins heldedade wat hierdie twee karakters bekendheid laat verwerf; intendeel, hulle word as swakkelinge aan die leser geopenbaar. Veral Jaklien word gekarakteriseer as 'n



eenselwige persoon met 'n minderwaardige selfbeeld (teenoor die meer flambojante Bernadette wat strewe na aansien en erkenning). Haar optrede en bewegings is so onopvallend "dat die fabriekswerkers gedog het die masjien in die hoek is outomaties; hulle het haar nooit opgemerk nie" (Nataniël 1994:265). Ten spyte van die reeds genoemde faktore wat die twee karakters bind, verteenwoordig hulle teenoorstaande pole in die samelewing.

Hier is sprake van twee verskillende fantasiewêreldes wat gekonstrueer word. Bernadette skep haar eie verbeeldingswêreld deur die leuens wat sy fabriseer en waarby sy haar leefstyl moet aanpas om nie as leuenaar ontmasker te word nie. Die ironie is egter dat die lede van die plaaslike gemeenskap bewus is van haar leuens en lustig saamspeel. Daardeur verduur sy in werklikheid haar selfopgelegde straf, soos byvoorbeeld om naweke in 'n kas weg te kruip en deur 'n rietjie asem te haal, of haarself wonde toe te dien om aan haar verhaal van die ontvoering deur terroriste geloofwaardigheid te verleen. Hierdie grensoorskrydende optrede lei eerder tot 'n negatiewe persepsie by die leser as tot simpatie, weens die vertelstyl.

Deur die verteller se weergawe van Jaklien se ongeluk word die gebeure in so 'n mate oordryf en die bekende, verwagte grense so ver oorskry dat dié deel van die verhaal nie slegs fantasie is nie, maar 'n (doelbewuste) verwarring tussen fantasie en realiteit oplewer (vgl. Thomson 1972:38). Die effek wat bereik word, plaas die gebeure binne die kader van die groteske. Die noodlottige ongeluk van Jaklien en die bisarre rekonstruksie om 'n begrafnis te kan hou, is grillig, buitensporig en afgryslik (maar lagwekkend, omdat dit so onmoontlik is). Die outeur laat die leser 'n bekende wêreld betrag vanuit 'n perspektief wat dit eensklaps vreemd laat voorkom (vgl. Kayser 1963:137). Deur gebruikmaking van groteske-effekte word 'n klem geplaas op die skrikwekkende wat die fokus weer na die bonatuurlike verskuif. Die werklike impak van die groteske modus is 'n onverwagte skok (vgl. Kayser 1963:25). Tog word 'n satiriese effek ook verkry, want die uitgangspunt is steeds om disharmonieë aan die kaak te stel, onverenigbaarhede momenteel bymekaar te bring en die onbestaanbaarheid daarvan in perspektief te stel.



Die vertelling beweeg besonder snel, deurdat handelingsmomente feitlik net vermeld word sonder om op besonderhede in te gaan. 'n Goeie voorbeeld is die enkele kort sin waarin meegedeel word dat Jaklien deur die masjien "ingesluk, ontpit, geblik en gelabel" is (Nataniël 1994:266). Ook die volgende sin toon die snelle handelingsverloop: "En toe die grootste jamroll in die Suidelike Halfroond klaar is, smeer hulle vir Jaklien bo-op, rol toe, hou begrafnis en die koerante doop haar die Racheltjie de Beer van die konfytbedryf" (Nataniël 1994:266). Die mens se ydele sug na prestasies en rekords, die koerante se sensasiebeluste beriggewing en die feit dat daar na 'n ikoon vir elke bedryf gesoek word, word hier skerp gesatiriseer. Racheltjie de Beer was 'n kinderheld wat haar lewe vir haar boetie opgeoffer het. Wat is dan die verband? Jaklien het ook haar lewe opgeoffer, maar met 'n ironiese verskil: ter wille van ander se vermaak, spot, pret en rekords! Die kontraswerking tree sterk op die voorgrond. Van onbekende, gewone fabriekswerker word sy deur haar dood bekend, selfs beroemd, sonder eie inisiatief. Haar skielike belangrikheid kulmineer in die absurde begrafnis wat ook in die dagbladpers weerklank vind.

Die taalgebruik help nie alleen om die humoristiese effek in bepaalde situasies na vore te bring nie, maar gee ook 'n aanduiding van die verteller se perspektief en die konteks waarin die gebeure plaasvind. Die stelling dat Bernadette "die hel en al sy duiwels in 'n rash in" (Nataniël 1994:264) lieg, wil impliseer dat die duiwels so erg bloos oor iemand wat hulle met leuens oortref, dat dit lyk asof hulle 'n rooi veluitslag het. "Rash", 'n kort, saaklike, bekende Engelse woord vir 'n langer omskrywing in Afrikaans, is nie alleen kostelik binne die konteks van die tradisionele voorstelling van die hel nie, maar tipeer ook die verteller as 'n minder formele karakter met 'n gemeensame tipe taalgebruik, wat by die absurde situasie en die karakters pas.

In die volgende sinne word van insinuasie gebruik gemaak om die oordeel van die verteller oor die slagoffers van die humor te hekel: "Maar wat die regering lankal weet, en wat Bernadette nie geweet het nie, is: lieg is harde werk" (Nataniël 1994:265). By implikasie word die regering dus van leuens beskuldig. Wat op Wellington gebeur, raak nie sommer op Tweeling bekend nie: "Maar ons weet almal in die Vrystaat word daar nie



juis ernstig koerant gelees nie" (Nataniël 1994:266). Hier word gespot met die inwoners van die Vrystaat en gesuggereer dat hulle oningelig is.

Die stelling dat Jaklien in een van Wellington se honderd inmaakfabrieke gewerk het, (Nataniël 1994:265), sluit aan by die oordrywing in die res van die verhaal, terwyl die tipiese stelwyse in die spreektaal, dat Jaklien "op die appelkoosmasjiene" gewerk het, bydra tot die rake milieuskildering en tipering van ongeskoolde handarbeiders in 'n fabriek.

Bernadette word voortdurend deur die lede van die samelewing dopgehou, omdat hulle bewus is van haar leuens en dit geniet dat sy daaronder ly. 'n Terugkerende tema is byvoorbeeld die verwagting wat sy skep dat haar minnaar sal opdaag. Die publiek buit haar dilemma uit deur ook voor te gee dat hulle op sy verskyning wag. Daar word telkens verwys na die mense wat agter haar rug lag. Nader aan die einde van die verhaal raak die gelag meer intens, byvoorbeeld: "En dan draai die mense om en skree van die lag. (...) Teen daai tyd pis die mense" (Nataniël 1994:266). Die laaste sinnetjie bring die humor na vore deur die totale grensoorskryding van die verteller. Die woorde en die geleentheid of situasie pas nie by mekaar nie. Wanneer die misterieuse ringetjie op hierdie stadium uit die voedsel te voorskyn kom, neem die fantasie oor en stol die gelag, want, "al die mense hou op lag en sê, hoo" (Nataniël 1994:266). Die vermoede ontstaan nou selfs dat die ringetjie uit die kerrie en nie uit die konfyt kom nie. Derhalwe maak die fantasiekêrel uit Kalkutta dalk sin en is dit selfs nie net 'n kêrel nie, maar 'n verloofde en die ringetjie dus die simbool van die band wat gesmee word.

Hierdie spekulاسie word versterk deur die woorde van die vrou wat versoek dat Bernadette die konfyt by die kerrie moet inroer, want: "Jy weet nooit wie kom hier aan nie" (Nataniël 1994:266). Die stelling is juis na aanleiding van Bernadette se verwysing na haar kêrel en Moeder Theresa, maar dit kan 'n ironiese bybedoeling hê. Die agtergrondgehoor wat stilswyend lag, mag reeds die insinuasie gesnap het waarmee die verteller hier werk: Moeder Theresa kan dalk ook hier opdaag, want dit is ewe onwaarskynlik as die opwagting van die nie-bestaande kêrel.



Die slot verwys na die "ouvrou" op Tweeling. As jy sou verneem wie dit is, sê die inwoners ("mense") : "Dis Bernadette. Ons wag nou juis vir haar verloofde. Hy's in Calcutta (Kalkutta) vir besigheid" (Nataniël 1994:266). Na die teken van die ring is dit nie net Bernadette wat wag nie, dit is ironies genoeg "ons", die mense wat so gelag het.

In hierdie verhaal raak albei vroue bekend: die een oor haar vermoë om te lieg en die ander oor haar bisarre ongeluk en dood. Die ring smee die twee egter saam. Hoewel dit die oorsaak van die een se dood is, raak dit in 'n tipe reïnkarnasie die hoop van die volgende een. Die ring bind nie net die twee verhale saam nie, maar smee ook 'n subtiële, dog sterk band tussen die twee vroue wat mekaar nooit geken het nie. As sodanig word dit 'n simbool van verwagting en vreugde anderkant die huidige bestaan. Terselfdertyd is dit egter ook 'n pand van die doodgewone. En as die titel weer in oënskou geneem word, wil dit voorkom of "doodgewoon" dalk 'n onderbeklemtoning is. Moet dit nie dalk "subgewoon" wees nie?

Ten spyte van die groteske beskrywing van die vrou se ongeluk, haar dood en die bisarre begrafnis, skep hierdie verhaal geen tragiese of tragi-komiese indruk nie. Die tragiese is hier nie diepgaande nie, veral vanweë die sterk invloed van die fantasie en die lughartige, pittige, maar skyn-ernstige vertelstyl. Die volgehoue klugtigheid laat geen erns toe nie. In hierdie opsig verskil die verhaal van vele ander in die kader van die humor en sluit eerder aan by kortprosas soos "Die boenk" deur Breyten Breytenbach.

**2.19 Madeleine van Biljon: Antie is kief (*Rapport-Tydskrif* 11 Julie 1993, teks uit Du Plessis, P.G. & Marga Stoffer [ samest.] *Ligvoets – vyftig humoristiese verhale* 1994: 223-225)**

Madeleine van Biljon, wat deur Annemarié van Niekerk (in Van Coller 1999:371) beskou word as een van Afrikaans se beste humoriste, het bekend geraak as joernalis, rubriekskrywer en radiopersoonlikheid. Van haar verskyn in 1974 'n bundel humoristiese



sketse met die titel *Kwellings en kwinkslae*. 'n Reeks gewilde sketse wat aanvanklik in *Vrouerubriek* deur die SAUK uitgesaai is, is in 1991 as *Mevrou, jy's lastig* uitgegee. Met hierdie sketse sit sy 'n tradisie voort wat onder meer ook beoefen is deur skrywers soos Dot Serfontein, Aletta Lübke, Emily Roelofse, Audrey Blignault en Marié Heese. In 1996 verskyn *Geliefde leesgoed*, waarin Van Biljon uitwei oor voortreflike gelese boeke en in 1996 ook *Afdraai na Bedroef*, 'n keur uit essays wat sy tevore aan *Rapport* gelewer het.

Die teks met sy sterk ironiese inslag wat hier bespreek word, hoort eintlik tuis binne die kader van die essay en vind as sodanig in vele opsigte aansluiting by Audrey Blignault se "Het spoke nekke?". Waar Blignault haar gegewe rondom 'n reeks vroe opbou, floreer Madeleine van Biljon in die uitbeelding van 'n bespiegelende gespreksituasie, gekenmerk deur lewenswysheid. Hierdie gesprekke is subjektief van aard en selfopenbarend. Teenoor die drie situasies wat Blignault uitlig, illustreer Van Biljon haar argumente aan die hand van drie toeliggende anekdotes. Driedeling of 'n opstapeling van drie sake is egter ook hier redelik algemeen met betrekking tot beide die situasieskildering en die formulering.

Daar bestaan 'n algemene stereotipe van Madeleine van Biljon wat veel te make met haar radioprogramme soos *Vra vir Madeleine* op RSG en die TV-reeks, *Boeksusters* op kykNET. In hierdie gevalle skep sy 'n beeld van vrymoedigheid, selfvoldaanheid, openhartigheid, uitgesprokenheid en sinisme, wat nie volkome reg laat geskied aan haar subtieler aanslag as skrywer (soos in hierdie verhaal) nie.

Die vertelinstansie se teenkanting teen die gebruik van *antie* en verwante vorme soos *tante* en *tannie* (wat hier oor een kam geskeer word) vorm die kern van haar betoog: Net toe sy gemeen het die stryd is gewen, het *antie* skielik nuwe stukrag gevind deur verhoogde gebruik. Om haar standpunt toe te lig, verwys sy dan na drie afsonderlike voorvalle waar sy self 'n antie genoem is: deur Nic de Jager binne die konteks van motorbestuur, by 'n haarkapper en by 'n familiebyeenkoms.



Die verteller se standpuntinname teen die gebruik van die gewraakte aanspreekvorm word telkens weerspreek deur omstandighede waarin sy beland, wat haar standpunt frustreer en die onhoudbaarheid daarvan illustreer. Ook die logika van haar motivering raak in die proses verdag. Onder meer blyk hieruit dat die outeur op verskeie maniere en oor verskillende sake die draak steek met die ek-verteller. Daar word op 'n goedige wyse gespot met haar gebrek aan logika en konsekwentheid, haar naïwiteit, manipuleerbaarheid, ydelheid en sug na erkenning en lof. Aangesien dié verhaal oorspronklik as rubriek in *Rapport* verskyn het en dit in 'n ek-vorm geskryf is deur Madeleine van Biljon, neem die leser aan die twee instansies val saam en interpreteer dit dus as fyn selfspot – iets wat simpatie met die spreker bewerkstellig.

Die weerstand teen die gebruik van sowel *tannie* as *antie* het waarskynlik in die algemeen te doen met negatiewe assosiasies soos die gemeensaamheid daarvan in situasies wanneer groter afstand tussen mense verkies word, die feit dat dit 'n aanspreekvorm van jonger mense teenoor oueres was en gevolglik op ouderdom dui, die assosiasie met die eenvoudiger taalgebruik van minder ontwikkelde mense of selfs die assosiasie met 'n verbygegane, minder gunstige era in die volksbestaan van die Afrikaanssprekende.

Dit is ironies dat 'n saak uitgemaak word vir die gebruik van die meer formele *mevrou*, juis in tye wanneer formele aanspreekvorme opgehef en oorgegaan word tot die gebruik om mense, ongeag ouderdom of posisie, op die voornaam en van aan te spreek. Die verteller beweer dat *mevrou* saam met *molo sisi* en *dumela mama* gebruiklik en aanvaarbaar geraak het. Sy verkies om in die proses te vergeet dat *sisi* en *mama* ook kultuurhistoriese bagasie dra. Sy berei haar selfs voor om as *Comrade mevrou* ('n hibriede term, ontleen aan twee tale) aangespreek te word, ten spyte van haar nie-betrokkenheid by die sogenaamde "struggle". Die redenasie is dus hoogs amusant weens die inkonsekwentheid daarvan.

Die outeur maak van 'n hiperbool as bondgenoot van die ironie gebruik wanneer die verteller verwys na die vergeefse moeite van die onderwysers wat die *antie*-gebruik moes



uitroei: "Verniet het hulle hul lewens neergelê op die volksaltaar" (Van Biljon 1994:223). Die melodramatiese retoriek maak die saak wat ter sprake is lagwekkend weens die kontras tussen die hoë en die lae.

Wanneer besluit word om maar te berus dat *antie* met mening terug is, is die aanvaarding nie spontaan en onvoorwaardelik nie. Daarvan getuig die sterk liggaamstaal soos die "ligte laggie" en die "geligte wenkbroue" (Van Biljon 1994:223) by die aanhoor daarvan. Deur die gebruik van insinuasie as argument hierby word etlike humoristiese effekte verkry. Die verteller sê: "'n Mens kan tog nie jou lewe lank 'n stryd voer nie, minste van alles vir 'n onhaalbare ideaal soos 'n volkstaat of die nie-gebruik van antie" (Van Biljon 1994:223). Eerstens word gesuggereer dat die strewe na 'n regse volkstaat futiel is, en boonop word 'n verhewe volksideaal gelykgestel met 'n alledaagse aanspreekvorm. Die onversoenbaarheid van die twee begrippe – die een ook 'n strewe *na* iets teenoor die verset *teen* die ander – is juis kenmerkend van strategieë wat 'n humoristiese uitwerking kan hê (vgl. Raskin:1985:31). Die keuse van die volkstaat in die aanhaling hierbo getuig ook van die outeur se geestige instelling, in haar spot met die volkstaatiee.

Die verteller stel hoë eise aan die persoon wat aan haar heropleiding in motorbestuur moet gee. Eers maak sy die onlogiese gevolgtrekking dat iemand wat met 'n Porsche ry, 'n knap bestuurder moet wees. Wanneer sy dan 'n mentor kies, moet hy geduld hê en in staat wees om haar senuwees te kalmeer. Deur hierdie voorwaardes impliseer sy haar eie tekortkominge, en dryf dus indirek die spot met haarself. Nic de Jager se opmerking dat sy 'n hoed moet dra wanneer sy bestuur, is 'n mild-satiriese tipering van vrouebestuurders, want, "Alle bestuurders ry wye draaie om ou anties met hoedens op" (Van Biljon 1994:224). 'n Subtiele band word dus gesmee tussen gevaarlike bestuurders, ouer vroulike bestuurders en diegene wat nog hoed dra. Die gebruik van *anties* en *hoedens* saam getuig van 'n gemeenskaptheid wat kenmerkend is van goedaardige humor.

Die optrede van die jongman by die haarsalon is ook komies. Eers maak hy die fout om 'n verband te lê tussen die verteller se relatief groot horlosie en die fyn horlosietjies



(dikwels 'n snobistiese beroep op kwaliteit.) van "so baie ou anties wat hier inkom" (Van Biljon 1994:225). Dit impliseer dat hulle nie wil erken dat hulle oë te swak geword het vir 'n klein horlosie nie. Die verdere fout is die woord *antie* op sigself. Wanneer hy in sy naïwiteit probeer om die eerste fout reg te stel, begaan hy 'n erger tweede dwaling deur te sê: "Ek het natuurlik nie na antie verwys nie" (Van Biljon 1994:225). Hy herhaal dus die gewraakte aanspreekvorm, en nou direk teenoor haar. Die onbeholpenheid van 'n ietwat onsensitiewe jong man wat ordentlikheidshalwe sy kliënt gelukkig wil hou, word gesatiriseer.

Tydens 'n familiebegrafnis op Prins Albert kry die verteller die geleentheid om met 'n matriekseun te gesels. Dit is duidelik dat 'n kommunikasiegaping bestaan, maar met 'n sin in die idioom van die seun se ervaringswêreld slaag sy daarin om sy guns te wen, sodat sy ma opmerk: "My seun sê jy's 'n kief ou antie!" (Van Biljon 1994:255). Wanneer sy vasstel dat die woord *kief* eintlik "'n yslike kompliment" impliseer, bring dit 'n ommekeer in die verteller se teenkanting teen *antie*, want: "Wat my betref is antie nou 'n kief woord" (Van Biljon 1994:225).

In al drie die anekdotes is dit manspersone, heelwat jonger as die verteller, wat haar as *antie* aanspreek. Haar voorkeur vir jonger mans, wat die kontras met haarself beklemtoon, lei daartoe dat hulle na haar verwys in terme wat moontlik vir haar onvleiend voorkom. In al drie gevalle is dit ook opvallend dat sy genoegdoening put uit aanprysing of vleitaal. Nic de Jager stel vertroue in haar vermoë om gou weer haar bestuursvernuf op te knap, die jong man van die haarsalon maak 'n gunstige opmerking oor haar "geliefde Swatch"(-horlosie) en die skoolseun sê by implikasie dat sy *cool* is.

In die finale instansie is die verteller se ego dan ook gestreel en die negatiewe konnotasies verwyder. Die aanprysing is goed vir haar selfbeeld, wat deur die realiteit bedreig is. In die laaste plek gaan dit dus om 'n mate van eie eer en om 'n positiewe beeld na buite voor te hou. In die proses is die generasiegaping die onvermydelike bedreiging en sodra dit oorbrug word, kom die gelate aanvaarding van die realiteit. Die ideaal om



nie as oud beskou te word nie word op 'n ironiese wyse omgedraai in aanvaarding van die aanspreekvorm wat juis 'n ouderdomskonnotasie het.

Deur sy distansiestelling begryp die leser die kontras tussen wat die karakter begryp en glo en dit wat deur die handelingsverloop gedemonstreer word. Dit bied aan die leser die geleentheid om sy onderskeidings te tref, verbande te lê en insigte te verwerf (vgl. Cuddon 1982:338). In hierdie verhaal vervul die ironie hoofsaaklik die funksie om vooroordele te ontluister.

Die taalgebruik en styl van hierdie essay speel 'n groot rol om die humoristiese werking te versterk. In die openingsin word byvoorbeeld die driedeling "stry en struwel en kapsie maak" gebruik. Eintlik beteken die woorde nagenoeg dieselfde, maar die opstapeling intensiveer die "stryd" (Van Biljon 1994:223). Die verwagting dat dit hier om iets groots en belangriks gaan, word egter in die wiele gery deur die leser se ontdekking dat dit bloot gaan om die "tannie-aanspreekvorm". Later volg die drieledige verwysing na die onderwysers: "Hulle het gesoebat, geslaan, mense maak ná skool bly", wat weer uitloop op 'n antiklimaks: "die hele toetie" (Van Biljon 1994:223). Die melodramatiese blyk ook uit die frase "Verkeerd, hoe anders" (Van Biljon 1994:223), wat herhaal word. Boonop word die vrouesaak by die eerste frase bygesleep: "*A woman's place is in the wrong*" (Van Biljon 1994:223). Die idee word geskep van iemand wat met smaak vertel en die moontlikhede van die taal uitbuit in speletjies met die leser. Dit word voortgesit op die vlak van die karakterisering: ("op reis, mense moenie dink ek sit dags begin tot dags einde tuis nie – ek sien vreemde wêrelde van Prins Albert tot by Durban, van Pietermaritzburg tot Pretoria, baie opwindend" (Van Biljon 1994:224). Weer is hier 'n opbou in spanning met "vreemde wêrelde", wat dan gewoon in Suid-Afrika blyk te wees. Maar hierdie reël demonstreer terselfdertyd hoe die spreker die besondere uit die alledaagse put – iets wat ook kenmerkend is van die essay in die algemeen. Sy werk ook met spreektaal en debatselemente (soos Blignault) soos "...nee, wag, dis die verkeerde woord" en "Gekuier daar, ja, maar..." (Van Biljon 1994:225), asook met beeldspraak ("so bleek soos Durban se strand op 'n reëndag" en "liefde soos 'n kombers om die agtergeblewendes" (Van Biljon 1994:225). Die effek van die essay (saam met die reeds



genoemde ironisering en goedige selfspot) is in 'n groot mate daaraan te danke dat dit 'n noukeurige strategiese taalkonstruksie is. Ook in hierdie opsig herinner dit aan "Het spoke nekke?" deur Audrey Blignault.

## **2.20 Hennie Aucamp: Die laaste huisgerief (*Gewis is alles net 'n grap* 1994:23-27)**

Sedert Aucamp in 1963 gedebuteer het met *Een somermiddag: landelike sketse en vertellings* vestig hy hom saam met Abraham H. de Vries as een van die belangrikste en produktiefste kortverhaalskrywers in Afrikaans (Du Toit, in Van Coller 1998:219). Daarbenewens lewer hy 'n groot bydrae tot toneel- en kabarettetekste, lirieke, dagboeke, poësie, resensies en teoretisering oor die kortprosa. As erkenning vir sy bydrae tot die kortverhaal ontvang die skrywer die Tafelberg-wedstrydprys (1970) vir 'n *Bruidsbed vir tant Nonnie*, die W.A. Hofmeyr-prys (1975) (saam met Chris Barnard) vir *Hongerblom* en *Wolwedans* en die Hertzogprys vir prosa in 1982.

Vele van Aucamp se verhale, soos die een wat hier bespreek word, speel af teen die vertroude jeuglandskap van die Stormberge in die omgewing van Jamestown. Die problematiek van die vereensaamde individu op sy reis deur die lewe, die tot stand bring van 'n outobiografiese illusie en die gebruik van 'n ek-verteller kenmerk onder meer dié skrywer se kort prosa. (vgl. Kannemeyer 1998: 319-323). In die bundel *Wolwedans* (1973) beeld hy 'n verwerde bestaanswyse uit deur gebruikmaking van spot, satire, humor en grimmige ironie (Kannemeyer 1998:321). In *Gewis is alles net 'n grap* (1994), waaruit die bespreekte verhaal kom, is die motief van spel 'n belangrike gemene deler. Ander humoristiese verhale in die bundel is: "n Preek op versoek", "Die kode", "Die letzte Lieder-kompetisie" en "Die benefiet-voorstelling", met sterk ironiese elemente (Du Toit, in Van Coller 1998:225-226).

Die titel van die bundel waarin "Die laaste huisgerief" voorkom, aktiveer as interteks Eugène Marais se "Skoppensboer" en spesifiek die laaste strofe: "Gewis is alles net 'n grap!/Ons speel in die komedie mee/geblinddoek met 'n lamfer-lap/wat selfs die son 'n



skadu gee" (Brink 2000:30). Die motief van spel word ook hier beklemtoon – in hierdie geval die sinistere spel van die lewe. Dit sluit ten nouste aan by Aucamp se strategie reg van die aanvang van die teks om twyfel by die leser op te roep, in 'n deurdagte spel met die feit en fiksie. Die kardinale vraag is of daar wel so iets soos 'n huisgerief bestaan het.

Die outeur problematiseer die saak verder deur in die eerste vier reëls die woord "huisgerief" twee maal in aanhalingstekens te gebruik en daarna nie weer in die teks nie: "Die 'huisgerief' is 'n ding wat al jare der jare uit die mode is... Vra ek die geleerde mannetjies of hulle weet wat 'n 'huisgerief' is, kyk hulle my aan of hulle dink ek is kêns" (Aucamp 1994:23). Een interpretasie van dié strategie sou kon wees dat die ek-verteller impliseer dat die *woord* "huisgerief" nie meer bestaan nie, onder meer omdat dit nie meer bekend is nie. Die gebruik van 'n huisgerief as 'n tradisionele instelling is egter 'n ander saak en hier wil die verteller hê sy woord moet daarvoor geneem word dat dit wel bestaan het.

*Huisgerief* was, aldus die vertelling, die destydse benaming vir 'n vrou wat aan jong manne voor die huwelik drie dae lank geslagsvoorligting kom gee het. Daar was, volgens die verteller, bepaalde gebruike aan verbonde, soos dat die vader die vrou moes gaan haal en dat die geïnisieerde jonkman haar dan weer terug moes neem dorp toe, ingeval van verdere vrae en voorligting. Die vrou moes 'n gerespekteerde lid van die gemeenskap wees, is as 'n gelyke en geëerde gas ontvang en is ryklik met boerderyprodukte vergoed vir haar dienste. Aanvanklik moes die jong man wat voorgelig sou word hom op die agtergrond hou tot hy ingeroep word.

Die eufemistiese benaming *huisgerief* val reeds op vanweë die ontoepaslikheid daarvan. Vir die oningewyde skakel dit (ironies) met 'n pejoratiewe voorwerp soos 'n kommode, en nie met 'n persoon wat 'n bepaalde seksueel-gerigte funksie verrig nie. Daar is dus weinig semantiese verband tussen die benaming en die taakvervulling (vergelyk byvoorbeeld ander benaminge, soos *skeerder*, *veewagter*, *stalkneg*, *tuinier*, *melker* en *slagter* uit die plaaslewe). Juis omdat die plaasmilieu in Afrikaans gekenmerk word deur



toepaslike, beskrywende naamgewing, klink *huisgerief* nogal verdag en baie na 'n versinsel van die bejaarde verteller.

Die 96-jarige verteller weet sy feite is onkontroleerbaar omdat hy alle getuies oorleef het. Boonop pas hy die onkontroleerbare gedeeltes netjies aan by ander volkskundige gebruike wat wel bekend is, veral in die plaasmilieu met sy rykdom aan konvensies. So probeer die verteller geloofwaardigheid skep vir die kerngedeelte van sy verhaal. Aanvanklik is die verteller verontwaardig dat mense kan dink hy is "kêns" op 96 en dat hy daarom moontlik nie sy feite reg het nie: "Smaak my ek is nog al mens in die land wat weet wat 'n huisgerief is". Hy probeer sy saak verder motiveer deur te sê: "Of dalk was die gebruik maar net in my wêreld rond" (Aucamp 1994:23). Hierdie stelling, tesame met die versekering dat daar wel so iets soos 'n huisgerief was, word met klem op die eerste bladsy herhaal – 'n seker teken dat die verteller dit nodig vind om hierdie feite te beklemtoon omdat sy geloofwaardigheid verdag mag wees. Die onbetroubaarheid en ongeloofwaardigheid van die bejaarde verteller word inderdaad op 'n ironiese wyse geïllustreer deur etlike nuanses in die teks: "... ag, Here, hoe dronk word ek in my kop van al die Kosies" (Aucamp 1994:23); hy is nie seker of hulle sewe of agt in die gesin was nie; in sy vertelling dwaal hy telkens af, maak wye draaie na ander aangeleenthede en vra: "Waar was ek nou weer? O, ja, die huisgerief" (Aucamp 1994:24); die plaas *Zuurvlakte* word *Zuurbron* later in die verhaal.

Verdere twyfel oor die geloofwaardigheid van die verteller se storie, en juis daarom die vermoedelike spel van die outeur met die leser, is myns insiens geleë in drie verdere suggesties: "Pa was een vir 'n grappie, al sou jy dit nie by hom gesoek het nie, met sy boskasie van 'n baard, en boonop 'n ouderling, so lank as wat ek myself ken" (Aucamp 1994:24). Die verwysing na die vader se grappige aard is buite verband met die konteks en word nie verder gestaaf nie – dit skep dus 'n ironiese spanningsverhouding. Die onlogiese van die stelling (dat baard en ouderlingskap nie te rym is met lughartigheid nie) ondermyn die ek-spreker se goeie oordeel en geloofwaardigheid ook enigins. Dit mag dalk daarop dui dat sy seun (dit wil sê die ek-verteller) dalk ook een is vir 'n grappie (in dié geval oor die bestaan van 'n sogenaamde huisgerief). Ten spyte van haar ernstige



werk beskryf die verteller Grietjie ook as "vol grappies" en noem dat hy na aandete geluister het "na tant Grietjie se stories" (Aucamp 1994:25). Grietjie se vraag oor die sogenaamde pishaas aan die verteller se ouers kan daarop dui dat so 'n haas nie-bestaande is – moontlik net so fiktief soos die huisgerief.

Die derde nag gewaar die verteller lig in Grietjie se kamer en loer deur 'n skreef by die deur. Sy is reeds besig om aan Kosie voorskrifte te gee oor geslagshigiëne. Hy word gewaar en Kosie gee hom 'n oorkonkel, wat hom laat sê: "Ek sukkel vandag nog met my regteroor" (Aucamp 1994:26). Weer kom die outentisiteit van die vertelling onder verdenking. Wanneer jy iemand klap, slaan jy gewoonlik met jou regterhand op sy linkeroor, tensy die aggressor links is. Hoewel moontlik, roep die verteller se betoog tog vrae op as fyn gelees word.

Die vraag is waarom Aucamp hier gebruik maak van 'n "unreliable narrator" (vergelyk Booth 1961) of onberekenbare verteller. Die reeks bespreekte swakhede in die verteller se mondering gee selfs in 'n mate aan hom 'n karikaturale beeld. Wat wil Aucamp hiermee bereik? Volgens Booth (1961:301-304) "one can recognize three general pleasures that are in some degree present whenever the reader is called on to infer the author's position through the semitransparent screen erected by the narrator". Dit is die "pleasure of deciphering", "the pleasure of collaboration" ("He is making his readers by forcing them onto a level of alertness that will allow for his most subtle effects" (Booth 1961:302) en "secret communion, collusion" (Booth 1961:304). Ironie speel hierby 'n belangrike rol:

Irony is always thus in part a device for excluding as well as for including, and those who are included, those who happen to have the necessary information to grasp the irony, cannot but derive at least part of their pleasure from a sense that others are excluded. In the irony with which we are concerned, the speaker is himself the butt of the ironic point. The author and reader are secretly in collusion, behind the speaker's back, agreeing upon the standard by which he is found wanting.



Daarnaas verplaas die keuse van hierdie verteller, wat baie opvallend aanwesig is in die verhaal, die onus of iets soos 'n huisgerief inderdaad bestaan het, uiteraard weg van die outeur, suiwer op die spreker. Oor dié grensoorskrydende instelling, waarvan die bestaan in 'n mate van onsekerheid gedompel bly, hou die skrywer hom dus doelbewus doodluiters.

Die ander sy van die speletjie is dat die geloofwaardigheid van die ek-spreker soms juis uitgelig word. Om die ouderdom en gesaghebbendheid van die verteller te beklemtoon, maak die outeur byvoorbeeld van humoristiese opstapelings gebruik, deur te verwys na vier geslagte Kose wat hy ken: "...Klein-Klein-Kosie van Klein Kosie van Kosie van Ou-Kosie..." (Aucamp 1994:23). Humoristiese omkering vind plaas, wanneer hy nie weet met watter Kosie hy terug is na sy jeugwêreld nie: "Ewentwil, ek was saam met 'n Kosie..." (Aucamp 1994:23). Die verteller spreek die leser meermale direk aan (vergelyk: "Nou hoe sal ek 'n huisgerief vir julle beskryf?" (Aucamp 1994:24) en "Nou wat sou julle gedoen het?" (Aucamp 1994:26). Dit sluit aan by die gemeensame, gemoedelike verteltrant van die raconteur, wat die leser aan sy kant wil hou ter wille van sy geloofwaardigheid.

In aansluiting by die waardigheid wat die verteller probeer handhaaf is ook die Bybelse naamgewing en verwysings wat in 'n moderne konteks komies is. Die verteller wil op drie verskillende Bybels sweer dat sy storie waar is, sy pa se naam was Mordegai en dié van twee susters Orpatjie en Hagar. Ironies en in direkte kontras met die verhewenheid van die Bybelse verwysing word die plaaslik gestookte turksvymampoer *Die Ware Betekenis* genoem (Aucamp 1994:25).

In sy beskrywing van die ideale huisgerief sê die verteller dat sy lief 'n "doktersvrou" moes wees: "Sy was 'n weduwee, want watter getroude man...? Gewoonlik oor die dertig, verkieslik veertig se stryk. As sy 'n soort doktersvrou was, nog beter (...) nog 'n woord, lyk dit my, wat uit die mode is..." (Aucamp 1994:24). Weer verwys hy na 'n onbekende woord, maar hierdie keer is die praktyk (dié van 'n plaaslike vroedvrou/verpleegster) wel



bekend. Deur 'n subtiële koppeling van die twee situasies, albei met onbekende benaminge maar die een tog bekend as 'n praktyk, probeer hy die geloofwaardigheid van die eerste (die huisgerief) versterk.

Die onvoltooide sin hierbo ("want watter getroude man...?") sluit aan by 'n reeks erg betaamlike en subtiële verwysings na seksuele aangeleenthede – 'n duidelike vermyding van die eksplisiete om waardigheid aan die beeld van die verteller te koppel. Die insinuasie van die aangehaalde sinsnede is uiteraard dat 'n getroude man nie daarvan sal hou as sy vrou private seksvoorligting aan 'n jong man gee nie. Die komiese lê in die onhoudbaarheid van die situasie. Die verteller verwys voorheen na sy jeugkontrei as "die land van my maagskap" (Aucamp 1994:23), bedoelende dat hy toe nog nie deur 'n huisgerief geïnisieer was nie, en sinspeel so op sy eie seksuele onskuld.

In die opmerking: "Kosie was twee-en-twintig en meer as bekwaam" (Aucamp 1994:24) word Kosie vergelyk met groente wat reg is "vir eet" en daarom *bekwaam*. Dit is 'n eufemistiese manier om te sê dat hy geslagsrypheid bereik het. Volgens die verteller het Kosie baie jare later vertroulik aan hom gesê: "Sy het my geleer van die weg van 'n man by 'n vrou" (Aucamp 1994:26). Dit is weer eufemisties en 'n verdere bewys van die moeite wat die verteller doen om verwysings na die seksuele op so 'n vlak te hou dat hy daarmee sy waardigheid behou. Etlike onderbeklemtonings en insinuasies dra by tot 'n humoristiese effek. Die verf wat afdop van Grietjie se bliktrommel (Aucamp 1994:25) dui daarop dat dit baie gebruik word en by implikasie dat die huisgerief groot in aanvraag is en aldus die verteller se storie kan bevestig.

Daar is heelwat subtiële verwysings na die inisiasie as voorbereiding vir die huwelik. Die vader se aankoms met Grietjie op die plaas word so beskrywe: "So teen melktyd hou Pa met 'n swierige draai op die werf stil kompleteet of hy 'n bruidskar ry" (Aucamp 1993:24). Toe die kapkar oor die rant verdwyn, terug dorp toe, is dit weer die vader wat sê: "Nou kan die gebooie maar opgegee word" (Aucamp 1994:27). Die afleiding kan gemaak word dat die vader die "opleiding" as so belangrik beskou dat vrou soek en trou daarna as makliker prosesse kan volg. Dit is 'n ironiese oorbeklemtoning van 'n praktyk waarvan



die bestaan en geloofwaardigheid by die leser onder verdenking staan, maar kan ook bydra tot die oortuigingskrag van die geheel.

Die ander kant van die munt is dat heelwat uitdrukkings voorkom wat daarteenoor juis dui op 'n robuuste boeremanier van omgaan met die seksuele. Dit maak die instelling van 'n huisgerief binne hierdie konteks meer geloofwaardig. Na 'n vrou met losse sedes wat dus nie as 'n huisgerief sou deug nie, word verwys as 'n "vryhotel" (Aucamp 1994:24). Toe sy broer "opgelei" is, was hy "al goed nuuskierig na die lewe en het gou iets opgetel wat aan die blou kant is" (Aucamp 1994:24). "Blou" is 'n hedendaagse verwysing na die seksuele (vgl. blou films), maar die stelling "Kosie was al goed blou in die lieste" (Aucamp 1994:12), herinner daarteenoor eerder aan 'n geslagsryp aapmannetjie. Weens die groot fisiese ooreenkoms, maar ook die groot intellektuele verskil tussen 'n mens en 'n primate is 'n vergelyking tussen die twee gewoonlik komies. Die verteller beskryf hoe Kosie hom wegjaag voordat hy gaan bad: "Jou oë sal uitval,' het hy *gespog*" (Aucamp 1994:25 - my kursivering- JV). Kosie toon kennelik sigbare tekens van seksuele volwassenheid en is trots daarop. In teenstelling hiermee, sê die moeder van die verteller: "...hy's nog die ene donse" (Aucamp 1994:25), bedoelende die donse is 'n voorloper van hare wat later sal verskyn – 'n teken dat hy nog nie so ver ontwikkel is nie, maar ook van die aardse manier van praat oor die seksuele.

Naas hierdie fyn-georkestreerde spel met die leser, word humor ook op ander maniere geskep: In een van die afdwalings van die storielyn, wat bydra tot die komiese effek, haal die spreker byvoorbeeld die geval van Daiel Wippenaar op, wat honderd sou gehaal het as hy nie oor die hond geval het nie – in sigself 'n komiese situasie. Dan brei hy verder uit deur te vertel hoe die kleinkinders aangesê word om die hond uit te jaag omdat 'n hond se plek op die werf is (Aucamp 1994:23). Met 'n verdere verwysing na Wippenaar haal die verteller 'n oorbekende grappie aan, maar die feit dat hy dit gebruik, dui op sy naïwiteit en daarom is dit ook in die verteller se konteks humoristies: "As jy my nie wil glo nie,' het hy geskreeu en hard met sy kerie gestamp, 'loop vra vir oorlé Ma!" (Aucamp 1994:23). Die humoreffek, verkry deur die grensoorskryding verby die normale verwagting, illustreer verder dat die spreker ook een is vir 'n grappie. Dit blyk



ook uit die spreker se klagte dat hy geen tydgenote meer het nie: "Kinders van sewentig en tagtig jaar, ja, en ook maar yl gesaai (Aucamp 1994:23). Deur na mense van sewentig en tagtig te verwys as *kinders*, verhef die verteller hom bo hulle (soos met sy uitspraak oor "die geleerde mannetjies") en kry die onderbeklemtoning 'n geestige effek. Intussen wek die afdwalings 'n gees van afwagting by die leser, wat ooreenstem met die afwagting wanneer Grietjie op die plaas aankom en voorbereidings getref word vir die inisiasie (byvoorbeeld die badwater wat vir Kosie aangedra word en die kinders wat vroeg bed toe gestuur word).

Grietjie bring heelwat houers saam met die oog op die "proviand" wat sy terugneem dorp toe (Aucamp 1994:25). Die verwagting is daar dat die plaasmense ruimskoots sal skenk, maar die gebruik van "proviand" suggereer voorrade in groot maat. Die oordadige gasvryheid van die destydse boeremense word gesatiriseer deur die lys geskenke waarmee Grietjie terugkeer dorp toe: "Die kapkar was "stilvol" gelaai... ' n Hele slagskaap, klaar bewerk, en boerpampoene en wat nie nog alles nie. Dikmelk in 'n kalbas en karringmelk in 'n fles" (Aucamp 1994:27).

Die beskrywing van Grietjie se voorkoms grens aan die karikaturale: "Nou, tant Grietjie was nie wat julle vandag sou noem 'n 'oil painting' nie. Die haartjies was wel gehenna, maar yl, hoor: jy kon al die kopvel sien deurskyn. En dan die ronde magie en die dun beentjies, nes 'n geilsiekskaap" (Aucamp 1994:25). Van haar voete sê hy: "... nes noorsdoringpolle met al hul knoppe" (Aucamp 1994:26). Tog lok sy kennelik nie alleen respek nie, maar ook liefde en deernis uit: Die moeder sug byvoorbeeld en sê Grietjie het die laaste oggend skoon "bestorwe" gelyk (Aucamp 1994: 27). Die suggestie is dat die nagtelike werk veeleisend raak vir die bejaarde vrou en haar einde word terselfdertyd gesuggereer. Grietjie s'n was "'n groot en mooi begrafnis", want sy was "'n gerekende lid van ons gemeente" (Aucamp 1994:27). Hier word 'n groot premie geplaas op haar as persoon, maar met die bygedagte dat sy 'n belangrike taak vervul het en daardeur baie jong mans se lewens geraak het (dit wil sê, indien daar ooit so iets as 'n huisgerief was). Die verwysing na trane in die aanvangsin is 'n terugkerende motief wat ietwat aangepas in die slot weer voorkom: "Die "huisgerief" is 'n ding wat al jare der jare uit die mode is,



maar in sy tyd was dit 'n goeie gebruik wat al baie trane verhoed het" (Aucamp 1994:23). In die laaste paragraaf word Kosie se sentiment met die oorlede Grietjie gedemonstreer: "Kosie, wat 'n draer was, het soos 'n kind langs die graf staan en snik" (Aucamp 1994:27). Die skrywer gebruik hier 'n skerp kontras om 'n ironiese effek te verkry. Die konsep van 'n huisgerief wat bedoel is om trane (deur onkunde in die huwelik) te voorkom, veroorsaak aan die einde trane van meegevoel en meelewing.

Die kontras word egter verder gevoer in die slot, deurdat Kosie huil, maar sy verwagte vroujie staan met droë oë. Die verteller vererg hom namens Kosie "bloedig" vir "sulke ondankbaarheid" (Aucamp 1994:27). Die insinuasie is dat die swangerskap van Kosie se vroujie in verband gebring kan word met Grietjie se voorligting, waarvan die vrou moontlik onbewus of selfs ongevoelig kon wees. Die feit dat die verteller hom namens Kosie vererg, dui weer eens daarop dat hy die huisgerief as belangrik beskou, ooreenkomstig sy sentimente dwarsdeur die verhaal. Die verwysing na die "ondankbaarheid" is 'n sinspeling daarop dat Kosie se vrou dankbaar behoort te wees dat sy verwagte is, danksy Grietjie se belangrike aandeel in die seksvoorligting.

Hierdie teks toon bepaalde ooreenkomste met dié van Eitemal ("Oom Sybrand se tweede offer"): albei het die plaaslewe as agtergrond, met 'n sterk interaksie tussen die huisgenote, asook 'n patriargale figuur wat in die geval van die Eitemal-tek die hoofkarakter is en in die Aucamp-tek die ek-verteller. In elke geval is daar 'n spel tussen die outeur en die leser. Eitemal versteek Sybrand se positiewe karakter en sentimente agter 'n oënskynlik barse uiterlike en openbaar die karakter se ware self deur fyner nuanses wat raakgelees moet word. Aucamp laat die leser deurgaans wonder oor en twyfel aan die outentisiteit van die verteller se storie oor die huisgerief. 'n Belangrike deel van die humoreffek is te danke aan die verteller se volgehoue, deursigtige pogings om geloofwaardigheid aan sy storie te verleen. Myn insiens is Aucamp se teks digter verweef ten opsigte van die samestellende dele wat die uiteindelijke mosaïek voltooi en gee hy sy leser veel meer geleentheid om 'n geesdriftige medeskepper van die teks te wees.



**2.21 Deon Meyer: Die krokodilletjie (*Bottervisse in die jêre* 1997, teks uit Vosloo, Jan [samest.] *Storie-sjêmpyn* 1998:133-134)**

*Bottervisse in die jêre* (1997) is tot dusver Deon Meyer se enigste bundel kortverhale. Hy lê hom hoofsaaklik toe op die skryf van spanningsverhale en publiseer die romans *Wie met vuur speel* (1998), *Feniks* (1999), *Orion* (2000), waarvoor hy die ATKV se prosaprys in 2000 verower, en *Proteus* (2002). Meyer publiseer ook Engelse spanningsverhale soos *Dead before dying* (1999) en *Dead at daybreak* (2000).

Hierdie verhaal word gekenmerk deur sy ligte, genotvolle aanslag en die goedaardige, feitlik uitbundige humor, sonder ernstige pretensie. Die sentrale figuur in hierdie verhaal is 'n minsame getatoeëerde krokodilletjie met sagte, vriendelike oë en al die kleure van die reënboog op sy lyf – "diamantskubbe in goud en blou en groen en rooi, heelpad tot op sy stert" (Meyer1998:134). Die krokodilletjie neem egter aanvanklik in die gemoed van sommige van die karakters die formaat van 'n dreigende monster aan.

Gezina Greyling gaan soek hulp by die nuutaangestelde bevelvoerder van die plaaslike polisiestasie, omdat haar dogter, Magriet, in die Kaap so 'n tatoeëermerk op haar skouer laat aanbring het. Die moeder is ontsteld en sien dit as 'n bedreiging vir die morele waardes wat sy huldig. Die bevelvoerder (Havenga), die eerste persoonverteller en ook een van die hoofkarakters, besluit om die probleem op 'n kreatiewe, onkonvensionele wyse te hanteer. Hy stuur 'n aanvallige jong konstabel na die dogter (Magriet) om kwansuis bendebedrywighede te ondersoek wat verband hou met tatoeëermerke. Die twee jongmense raak op mekaar verlief en die konstabel laat vir hom ook 'n krokodilletjie op die skouer tatoeër. Dan besluit Gezina en Havenga om hulle soos *rockers* te klee, krokodilletjies op hul skouers te laat verf en sonder die jonges se medewete ook die Oujaarsdans by te woon. Op dié wyse probeer hulle Magriet bewus maak van die belang van konvensies. Magriet is so geskok in haar ma se optrede dat sy van die dansparty wegvlug. Die krokodilletjie-episode lei daartoe dat albei pare met mekaar in die huwelik tree en, hoewel almal hulle tatoeëermerke weer op verskillende



maniere verwyder of laat verwyder, ook daartoe dat die afbeelding van die vriendelike krokodilletjie op die uitnodigingskaartjies na die huwelik van Havenga en Gezina verskyn.

Gezina word aanvanklik uitgebeeld as onversetlik, neulerig, konserwatief, opvlieënd, verontwaardig, geïrriteerd en veeleisend, soos haar intrede by die polisiekantoor illustreer: "Laat ek vir jou sê waar Riebeeck se onheil lê. By die duiwel se oorkussing, dis waar. Ledigheid. Julle sal moet plan maak (...) Wat doen julle? Niks" (Meyer 1998:133-134). Juis haar oordrewe melodramatiese reaksie en die onvanpastheid van so 'n tipe klag by die polisie maak die leser reeds van die begin bedag op die humoristiese inslag van die verhaal. Spoedig word meer simpatie vir haar geskep met die opmerking dat daar 'n "nattigheid" in haar oë is (Meyer 1998:135). In die lig van die aanvanklike karakteruitbeelding is dit wel ietwat vreemd dat sy later heel insiklik genoeg neem met Havenga se plan van aksie en selfs 'n geesdriftige deelnemer raak. Hierby geld waarskynlik die mag van die liefde, wat die verteller, mooi inpas by die polisiekonteks en soos volg beskryf: "Die liefde is baie soos 'n misdadiger: dit slaan toe op plekke en tye waar jy dit die minste verwag" (Meyer 1998:137).

Wat die uiterlike betref, skep Gezina 'n positiewe beeld ten spyte van "'n huismoles-frons op die voorkop" (Meyer 1998:133), want sy betower Havenga met haar mooi, sagte oë, wat herinner aan dié van die krokodilletjie. Wanneer sy egter die middeljarigheid afskud en haar jeugdig tooi vir die dansparty, sien hy haar as "asemrowend", "jonk" en "sexy" (Meyer 1998:140). Haar innerlike transformasie het dus 'n positiewe uitwerking op haar uiterlike voorkoms, maar Willem se steeds meer positiewe perspektief bevestig ook sy toenemende bewondering en liefde.

Willem Havenga se ondernemende, progressiewe denke verhef dié karakter tot die belangrikste faktor in die intrige. Hy is bereid om die uitdagings van die nuwe Suid-Afrika se seminare oor kreatiwiteit te aanvaar en op 'n nuwe manier aandag te gee aan Gezina se absurde klag binne die konteks van polisiëring. Hy demonstreer dat die ou manier nie altyd die beste is om 'n probleem mee te hanteer nie. Nuwe, kreatiewe denke



lei tot sukses, gepaard met vreugde in die taakvervulling. Sy motiewe ten opsigte van die saak wat ondersoek word, kan nie bevraagteken word nie, maar dit is duidelik dat hy as vrygesel ook aangetrokke raak tot die klaagster, vandaar die geesdrif waarmee die uitoorlêplan deurgevoer word. Sy grootste ommekeer is daarin geleë dat hy as verstokte vrygesel op middeljarige leeftyd verlief raak en uiteindelik in die huwelik tree. Die inisiatief vir die verhouding kom van sy kant. Die leser se aanvanklike verwagtinge en die uiteindelijke uitkomst is hier in ironiese teenspraak met mekaar.

Die jeugdige konstabel Abel, wat binne die verhaalverloop tot die rang van sersant vorder, beskik oor 'n uitgelese opleidingsrekord en benader sy pligte met erns en toewyding. Hy is egter nie bestand teen die fisiese voorkoms en spontane persoonlikheid van Magriet nie, met die gevolg dat sy verdere pligvervulling in die verhaal totaal op die agtergrond skuif en hy slegs uitgebeeld word as die romantiese jong vryer. Die outeur maak gebruik van geestigheid om die onbeholpenheid van die konstabel by die eerste aanblik van die aantreklike Magriet te beklemtoon en die komiese te intensiveer. In sy verwarring struikel hy oor sy woorde en kom dan uit met die suggestiewe: "Ek bedoel, ek moet jou ondersoek.... (...)" "Wys my jou krokodilletjie..." (Meyer1998:138).

Magriet is die verpersoonliking van borrelende, onbevange jeugdigheid. Die krokodilletjie wat sy op haar skouer laat tatoeër, is vir haar 'n simbool van vryheid en vreugde. Sy koester egter 'n bepaalde stereotipe van haar ma, as konserwatief en oudmodies-streng. Dié tipe houding pas by haar verwagtinge van haar ma se generasie (en word ook gesimboliseer deur haar ma se ietwat ouderwetse naam). Dit gee aanleiding tot haar reaksie van ontsteltenis en skok wanneer sy haar ma en Havenga op die dansbaan aantref, geklee in denims, moulose frokkies, sandale en elk met 'n geverfde krokodilletjie op die skouer. Dit is vir haar ewe grensoorskrydend en gevolglik onaanvaarbaar as wat dit aanvanklik vir haar ma was om die tatoeërmerk te aanvaar. Sy is dus (soos haar ma in omgekeerde mate is met betrekking tot Magriet se krokodilletjie) nie voorbereid op die paradigmaskuif wat sy moet maak nie en dit lei (soos by haar ma) tot 'n toestand van skok en verontwaardiging. Wat Havenga van die ma en dogter sê, naamlik: "ek kan sien die Magriet-appel het nie ver van die boom geval nie" (Meyer



1998:139) geld inderdaad vir meer as die uiterlike. Wanneer hulle egter later perspektief kry, kom hulle tot 'n versoening en kan die komiese van die situasie insien. Die elemente van verrassing en teenstelling wat tot 'n versoening kom, speel hier 'n belangrike rol in die beleving van die humor.

In die verhaal word patos ook aangewend as strategie om die humoristiese te bewerkstellig. Daar is voortdurend sprake van 'n beweging/teenbeweging met betrekking tot die spanning: Eers is Gezina hewig ontsteld oor die krokodilletjie op haar dogter se skouer (maar dit word getemper deur haar inherente sagtheid en begrip vir haar kind). Sy kry dus versterking van die sersant en ek-spreker (maar hy vind die krokodilletjie tog pragtig) Tweedens word die hulp van konstabel Pieter Abel ingeroep en 'n bendekomplot bedink (hy vind egter nie alleen die krokodilletjie mooi nie, maar raak ook verlief op Magriet). Die dominee gee gehoor aan Gezina se oproep om hulp en preek oor die liggaam as tempel (maar die twee verliefdes hoor hom nie eens nie). Ten slotte volg die vierde strategie – die aantrekkery van die twee middeljariges om Magriet tot haar positiewe te skok. Dit is heel suksesvol, maar die wending kom wanneer Gezina alles begin geniet: "Toe lag sy vir haarself en vir my en skielik, kan ek sien, begin sy die hele ding geniet" (Meyer 1998:141). Hiermee demonstreer die verhaal hoe opbouende spanning en onenigheid besweer kan word indien 'n mens daartoe in staat is om vir jouself, jou medemens en situasies te lag. Nou is Magriet weer woedend en ontsteld, maar dit duur nie lank voordat die spanning finaal besweer en versoening bereik is nie. Na Magriet se ontnugtering en skok volg dus berusting en uiteindelik geluk in die afloop van die gebeure. Hierdie wisseling vind aansluiting by die kontrasterende luime wat waargeneem word. So swaai die erns en beswaardheid om in 'n lughartige luim wat bevorder word deur die sukses van die dansbaanstrategie, die vrolike, eietydse kostumering en die dansvrolikheid self.

Die krokodilletjie staan sentraal ten opsigte van die twee verhoudings wat parallel ontwikkel, maar ook met betrekking tot die sentrale boodskap van die verhaal. Aanvanklik het Gezina die volgende besware teen die krokodilletjie as tatoeëermerk: dis 'n "brandmerk van die duiwel", dis deel van die "gruwels van die stad" (1998:134), dis te



sterk modegebonde om as permanente versiering te kan dien, sodat dit (ironies) eendag afstand tussen Magriet en haar kinders kan veroorsaak: "Wat van as sy dertig of veertig is en haar kinders vra oor die ding op haar skouer?" (Meyer 1998:135). Tog veroorsaak die aanbring daarvan nou afstand tussen moeder en dogter!

Die eerste beswaar het te doen met Gezina se ortodokse godsdiensopvatting van die binêre opposisie boos teenoor goed. Die duivel figureer reeds vroeër in die verhaalinset as sy noem dat "onheil" op Riebeeck (die dorpie se naam) lê by die duivel se oorkussing, naamlik ledigheid (Meyer 1998:133). Die dominee speel ook verderaan 'n groot rol in die verhaal. Hy versterk Gezina se geloof deur te preek oor die liggaam as tempel van God (Meyer 1998:139). 'n Tatoeëermerk strook dus nie met Gezina se eties-godsdienstige beginsels nie. Die tweede binêre opposisie is dié van stad – platteland: wat uit die stad kom, is boos. Ook hierdie teenstelling word uiteindelik opgehef as Magriet in die stad gaan studeer, Pieter Abel daarheen verplaas word en hulle hul na die huwelik daar vestig. Later, by die predikant, verkry Gezina insig in die eintlike rede vir haar negatiewe reaksie – dit is gekoppel met 'n ons-hulle- opposisie: "Dis die generasiegaping (...) Dit is omdat ons nie van die krokodilletjies hou nie" (Meyer 1998:140). Hiermee stem Havenga saam, maar sy eerste reaksie was tog dat die krokodilletjie pragtig is (Meyer 1998:134). Dit illustreer dat hy minder gebonde is aan stereotiepe opvattinge as Gezina.

Drie motiverings word daarteenoor deur Gezina gegee vir Magriet se keuse vir die krokodilletjie op haar skouer: die mode, 'n spesiale aanbod en die estetiese (die krokodilletjie is vir Magriet "die mooiste ding wat sy nog gesien het" (Meyer 1998:135). Al drie redes het te doen met die moment. Dit was hiervolgens inderdaad 'n impulsiewe besluit van Magriet, met permanente gevolge – Gezina het dus nie heeltemal ongelyk nie. Die feit dat Gezina soveel insig in haar kind se beweegredes het, dien terselfdertyd as 'n motivering vir sowel haar verdere optrede as vir die uiteindelijke versoening. Haar optrede by die dans wys dan dat sy nie so verstok en behep is met konvensies dat sy nie daaruit kan loskom nie.



Die krokodilletjie is vervolgens die motoriese moment wat die verhouding tussen Gezina en Havenga aan die gang sit. Dan ontstaan 'n bondgenootskap *teen* die krokodilletjie tussen Gezina en die verteller, maar laasgenoemde vind dit van die begin af "pragtig", net soos Abel. Dieselfde simbool gee aanleiding tot die verhouding tussen Magriet en die jong ondersoekbeampte, met nog ingrypende gevolge: dit beweeg hom om dieselfde tatoeëerteken te laat aanbring. Die krokodilletjie is ook die voorwerp waarmee die ouer paar die jongeres op die dansparty konfronteer. Die simboliek word afgerond deur die afbeelding van die krokodilletjie op die troukaartjies van Willem Havenga en Gezina.

Aanvanklik is die krokodilletjie in die rol van bondgenoot vir Magriet, maar antagonis vir haar moeder. In dié opsig is hy aan die een kant 'n bron van groot vreugde vir die een party, maar vir die ander 'n bedreiging van bestaande waardes en gevestigde opvattinge. Die eerste reaksie is om die "bose" te beveg, maar direkte konfrontasie lewer geen goeie resultaat nie, onder andere omdat liefde vir voorwerpe en mense hom nie maklik in formele, kognitiewe patrone laat giet nie. Die krokodilletjie werf dan verdere bondgenote wanneer hy die guns van sowel Havenga as Pieter Abel wen. Hiervandaan is sy rol as simbool van die bese feitlik uitgespeel, ten spyte van die strategieë wat nog ontwerp word om hom te neutraliseer. Nou raak hy 'n simbool van vrede en geluk, ook vanweë sy vriendelike voorkoms. In die verdere proses bring hy mense saam, speel die rol van katalisator en verseël die geluk van twee egpare.

Die keuse van 'n krokodil is verrassend. In die eerste plek is dit nie 'n huis- of plaasdier nie, ook nie een wat tradisioneel met menslike bedrywighede verbind word nie. Konvensioneel word 'n krokodil geassosieer met mistieke oerdiere soos die draak. Die mens vrees sy sluheid, kilheid, krag en verskeurende kake. Direk in teenstelling met hierdie konsep staan die estetiese reënboogkleurige krokodilletjie ('n verkleinwoord) met sy diamantvormige skubbe, sy vriendelike glimlag en betowerende sagte oë. Juis daardie eienskap maak hom die gunsteling van die meeste mense wat hom sien – diegene wat nie deur vooringenome stellings verblind word nie. Op sigself simboliseer die krokodilletjie dus die dwaasheid van stereotipering. Dit wat konvensioneel as negatief beskou word, is nie noodwendig so nie. Deur hierdie insig tuis te bring, veroorsaak die krokodilletjie dus



radikale veranderinge in die lewens van die mense wat met hom in aanraking kom. Van uiterste antagonisme en haat, ook onbegrip vir die sentimente van die jeug, kruip hierdie ikoon uiteindelik in die harte van mense, ook in dié van sy oorspronklike hater. Die aanvanklike bedreiging word volkome deur die humoristiese wending besweer. Die verligting vir die leser is dus goed gemotiveer (vgl. Raskin 1985:38). As die aanvanklike weerstand teen die krokodilletjie van nader beskou word, is 'n ironiese ommekeer waarneembaar. Die verantwoordelikegevoel van die volwassenes dra daartoe by dat hulle 'n verdedigende houding inneem. Nogtans is die volwassene in sy diepste wese ook maar kind, wat die vreugdes van jonk wees kan ervaar as hy sy eie opgewerpte belemmerings verwyder. Tot hierdie insig kom Gezina uiteindelik.

Tog is dit wel opvallend dat beide die krokodilletjie se beeltnisse in koki én die twee getatoeëerde voorstellings op Magriet en Abel se skouers uiteindelik weggehaal word: "Selfs die ink van kokipenne was af as 'n mens jou skouer hard genoeg skrop, hoewel ek en Gezina die skropperly moes laat wag tot Magriet en Abel met die laserbehandeling begin het" (Meyer 1998:142). Die krokodilletjie word wel (ook 'n oorskryding van die konvensies) as simbool gebruik op die huwelikskaartjies van Willem en Gezina, maar die verhaal tree uiteindelik nie as 'n pleitbesorger vir tatoeëring op nie. Klaarblyklik word uiteindelik daardeur geïmpliseer dat selfs mooi en vriendelike krokodilletjies hulle plek moet ken! So bevestig die verhaal in 'n sekere sin die konvensies wat dit in ander opsigte wil ophef.

Die vraag ontstaan of die verhaal homself hiermee dekonstrueer. Hoewel die sentrale boodskap nie tot sy logiese konklusie gevoer word (soos dat almal in die dorp tot insig kom oor hulle konvensiegebondenheid en krokodilletjies op hulle laat tatoeëer) nie, ontstaan daar nie soseer 'n breuk nie, weens die humoristiese inslag van die verhaal. Die boodskap is eweseer dat 'n mens sover moet kom om vir jouself, ander en die situasie te lag. Dit is onwaarskynlik dat Meyer 'n gelykenis of diepsinnige stuk literatuur wou skryf. Waarskynlik kom Amos Oz (1999:114-115) se pleidooi dat daar veral gelees moet word vir die plesier daarvan, eerder by dié vrolike verhaal te pas:



... they (some of the literati) analyze everything ad nauseam, techniques, motifs, oxymorons and metonyms, allegory and connotation, hidden Jewish allusions, latent psychological keys and sociological implications, and archetypal characters and fateful ideas and whatnot. Only the pleasure of reading do they castrate - just a bit - so it doesn't get in the way; so that we remember that literature is not playing games, and, in general, that life is no picnic.

Hierdie verhaal wil juis die speelse en humoristiese uitlig. In die proses raak humor sowel strategie as tema en die teks 'n viering van die lag. Heelwat strategieë word benut om dit te bereik, soos reeds uiteengesit. Verder word ligte satire byvoorbeeld ingespan deur die oorreaksie van die karakters te beklemtoon (vergelyk. ook in dié verband die vroeëre verwysings na patos in die bespreking). Gezina oorreageer aanvanklik deur met 'n belaglike klagte by die polisie aan te klop, terwyl die andersins bestendige jong konstabel so deur sy verliefdheid meegevoer word dat hy die tatoeëermerk goedpraat en die teenoorgestelde bereik van die opdrag wat hy moet uitvoer. Wanneer Magriet haar ma op die dansbaan aantref in 'n situasie wat juis die teenoorgestelde is van die denkbeeld wat sy van haar moeder het, oorreageer sy deur te gil en by die deur uit te storm.

Verdere satire is geleë in die gevolgtrekkings wat deur die verhaalgegewe gedemonstreer word, soos byvoorbeeld dat rede nie altyd kan stand hou teen emosie nie, dat liefde logika en rede kan oorheers, dat vooropgestelde, skynbaar onwrikbare standpunte en negatiewe denkbeeldvorming dikwels 'n onstabiele basis het en dat jou eie konteks nie altyd 'n betroubare maatstaf is om andere aan te meet nie. Maar boweal gaan dit om die bevryding van die lag.

Ironie kom na vore wanneer die volwassenes die jongmense op hul eie terrein konfronteer : die bedreiging raak bondgenoot. Magriet se reaksie wissel van totale ongeloof, tot skok en ontugtering, tot woede en onttrekking. Maar dan volg 'n tydperk van afstand en besinning wat volkome versoening verseker, in so 'n mate dat almal later die ervarings waardeer en geniet. Die skok en afkeer wat veral Magriet ervaar (maar ook



Abel is "vies" – 1998:142), is juis as gevolg van die feit dat beide dit wat hulle teenkom nie verwag nie. Die patroon van normale verwagtinge oor die ouer garde word dus totaal oorskry as gevolg van hul eie stereotipering (vgl. Juhl 1988:10-14). Soos Gezina aanvanklik die tatoeëermerk as duiwels brandmerk, hang Magriet ook 'n bepaalde, rigiede etiket aan haar moeder. En juis hierdie konsep word verander en gerelativeer deur bemiddeling van die afbeelding van 'n vriendelike krokodilletjie.

In hierdie teks word hoofsaaklik van die goedaardige humor gebruik gemaak. Die humoris (outeur) se begrip vir die dilemmas en vreugdes van sy karakters en die verdraagsaamheid teenoor hulle eg-menslike swakhede tree duidelik op die voorgrond. Die affektiewe, kenmerkend van die goedaardige humor, speel 'n belangrike rol in die verloop van die gebeure, maar die ongerymdhede met betrekking tot die partye en hul opvattinge word uiteindelik tot versoening gebring. Ten slotte lei die ontknoping tot 'n verligting van die opgeboude energie en spanning, wat die leser met 'n gevoel van genoegdoening laat.

## **2.22 Paul Bosman: Die hommelby (*Soms mis die hart 'n slag* 1998), teks uit Vosloo, Jan [samest.] *Storie-sjêmpyn* 1998:225-233)**

Paul Bosman, 'n goeie verteller en fyn waarnemer van die mens, publiseer in 1998 *Soms mis die hart 'n slag*, nadat hy in 1993 die Ingrid Jonkerprys ontvang vir sy digbundel *Ryp geel koring*.

Vetsug en oorgewig word (ten regte of onregte) deur die eeue heen verbind met die komiese, humor en dikwels die groteske – waarskynlik omdat dit ook as grensoorskrydend ervaar word. Afwykinge van die norm lyk vir mense anders, komies en vandaar lok dit spottende of humoristiese kommentaar uit. Ook in Afrikaans, sedert A.G. Visser se klassieke gedig "Vet ('n swaar voorwerp as ligte onderwerp)" (in *Rose van herinnering* 1927:85), met gevleuelde reëls soos "Sy *wou* gaan sit, toe sit sy al" en "Roep haar byeen en spreek haar aan - ", is dit 'n gewilde onderwerp. In Jan Rabie se



bekende "Drie kaalkoppe eet tesame" (21, 1956), met sy vier naamlose karakters, die kelner ingesluit, val 'n grimmige fokus veral op die groteske en grensoorskrydende. In later tekste word oorfloed op kosgebied pertinent met die plaas verbind, soos in M.M. Walters se gedig "Boeremaaltyd" (in *Cabala* 1967:59): "O boereplaas, geboortegrond,/hoe smelt die vetskaap in my mond". Jan Spies se "Vreetsaam in die park" (uit *Poort deur die koue* 1984a) speel humoristies in op die enorme hoeveelhede kos wat boeremense kan verorber. Nie Walters of Spies lê egter klem op die gevolge van baie eet, naamlik vetsug nie. Binne die koloniale en postkoloniale diskoers word wel 'n verbinding geslaan tussen oorfloed en vetsug, maar dan gestel teenoor die armoede van die ondergeskikte ander, soos in *Foxtrot van die vleiseters* (1993) deur Eben Venter, waar die tweeling, oom Kwartus en oom Bartus Bekker, so vet is dat hulle boudlobbe (...) waterval oor die rand van die ou stoeltjies" (Venter 1993: 118). Tydens 'n maaltyd by 'n buurplaas sterf oom Kwartus grotesk, terwyl hy uitroep: "O Brood, O Vleis!" (Venter 1993: 124).

Bosman se kortverhaal het te doen met 'n geweldige eetlustigheid, vetsug en boere, maar die postkoloniale tint ontbreek. Die satire word, naas die onversadigbare eetlus, ook rondom twee ander menslike ondeugde gebou, naamlik die obsessie om rekords te verbeter en die sadistiese genot van buitelanders by die aanskoue van fisiese wanstaltigheid as gevolg van vetsug (enigsins vergelykbaar met "Drie kaalkoppe eet tesame"). In die proses word hierby ruimskots gebruik gemaak van ondersteunende elemente van die groteske, deurdat die proses en uitkomst grilloos-vreemd, lagwekkend, koddig, buitensporig, oordrewe en bisar is. Afgesien van die oordrewe strewe na vetsug en die gevolglike gedrogtelike voorkoms, kom ander grensoorskrydende, pejoratiewe verwysings na die fisiese voor. In die vertrek waar Frekie vetgevoer word, hang byvoorbeeld 'n aanstootlike, onaangename reuk, sy moeder het probleme met die swamme wat in die voue van sy liggaam versamel en daar word in die kommode gekyk na die kleur van sy urine.

In hierdie teks word 'n bespotting gemaak van die hebbelikheid om die menslike tot die uiterste te verwing ter wille van 'n (in hierdie geval 'n hoogs twyfelagtige) ideaal. Die



skrywer bereik sy humoristiese effekte hoofsaaklik deur oordrywing, kontrastering, die skep van 'n reeks komiese situasies en, ten slotte, ironie. Daarbenewens maak die outeur kwistig gebruik van die groteske om die satire in sterker perspektief te plaas. Die inhoud kan soos volg saamgevat word:

Die Grootvoet De Langes is gróót mense. "As mens sê groot, dan bedoel jy massief, kolossaal, reusagtig" (Bosman 1998:225). Frederik (Frekie), die naasjongste seun, weeg op negentienjarige ouderdom byvoorbeeld reeds 260 kg. In *Fyn Goud* lees tant Cornelia van die New Yorkse man wat die rekord hou vir die swaarste mens in die wêreld: 'n volle 442 kg. Die gesin besluit om Frekie af te rig om die rekord te oortref en 'n inskrywing in die *Guinness Book of Records* te verseker. Hy werk nie verder nie en sit in 'n omgeboude stoepkamer waarheen kos vir hom aangedra word. (Hier kom die titel van pas: sy lewe stem nou ooreen met dié van 'n hommelby, die vet mannetjiesby wat van kop tot tone bedien word deur die werkerbye.) Sy ma kla oor die voue en vetrolle wanneer sy hom in die sinkbad moet was.

Frekie word gereeld met die vragmotor dorp toe vervoer en sy gewig by die graansuiers se weegbrug bepaal, want 'n gewone skaal is nie opgewasse nie. Met die bereiking van die 400 kg-kerf word die vordering feestelik gevier. Die dokter kla oor Frekie se hoë bloeddruk: "Die man is nie meer kolossaal nie; hy is monstrueus" (Bosman 1998:231). Een nag sterf Frekie skielik. Op die begrafnis is sy pa hartseer, nie sodanig oor sy seun se dood nie, maar oor die feit dat hy nie sy doel kon bereik nie. " 'Om te dink,' sê hy snikkend, 'hy was maar 'n skrale vyf kilo's van die rekord af! ' " (Bosman 1998:233). Daar word gevolglik besluit om Dawid, die jongste, as die volgende kampioen te begin vetvoer.

Die aanvangsin lui dat die De Lange-gesin veel aandag en agteraf besprekings ontlok. Die insinuasie is dus dat daar geskinder word. Maar juis die verteller doen lustig mee om hoorsê-inligting aan die leser deur te gee en selfs sy eie kommentaar by te voeg, soos: "Dit was Vaal Piet wat met die opwindendste inligting vorendag gekom het" (Bosman 1998:228). Daar word gebruik gemaak van die verslae van die diaken,



ouderling, predikant, dokter, die magistraat se dogter en ongeïdentifiseerde waarnemers uit die gemeenskap. Hierdie verslae is hoofsaaklik ingestel op sensasie, gevolglik word gerugte versprei wat bydra tot die skep van spanning en verwagting. Die publiek neem later geesdriftig deel aan die bedrywighede rondom die aanslag op die rekord.

Die verteller maak deurgaans van oordrywing as strategie gebruik om te beklemtoon dat die De Langes anders is. Hulle is nie net fisiek buitengewoon groot nie, hulle voer 'n afgesonderde bestaan op hul plaas, meng nie juis met ander mense nie, beskik oor 'n matelose aptyt wanneer dit by hul eetrituele kom, word geken deur die oordadige inkopietoere na die supermark en "werk" deur 'n daaglikse spyskaart in wat grens aan die karikaturale.

In aansluiting hierby maak die skrywer gebruik van 'n reeks komiese situasies: 'n Spesiale platform word gebou om die groot seun uit die huis op die vragmotor te kry – iets soos 'n stasieperron. Hy word by die graansilo's se weegbrug geweeg om die vordering te meet, deur die vragmotor se gewig van die bruto gewig af te trek. Die kosoptog, bestaande uit tant Cornelia en drie huishulpe in gelid agterna, herinner aan die indra van die kospotte van 'n Arabiese sultan. Sy lyk is te groot vir die koelgeriewe – dus moet die oorledene dieselfde dag nog begrawe word. Die swaar kis word met behulp van twee oorhoofse katrolle in die graf neergelaat.

Die verwysing na die kosoptog hierbo word op 'n komiese wyse ook met ander optogte in die verhaal verbind. Daar is die optog van die sewe oorlaaide supermarkwaentjies by die betaalpunt, die "leegloop van die lorrie" (Bosman 1998:225) wanneer die gesin kerk toe gaan en die seuns in gelid agteruit "neerdaal" uit die kap van die vragmotor, asook die "horde mense" (Bosman 1998:230) wat die lorrie deur die strate na die weegbrug vergesel. 'n Element van formele georganiseerdheid ter wille van 'n openbare saak word tradisioneel met 'n optog verbind. Hier word 'n komiese kontras geskep deurdat die konsep van 'n optog oorgedra word op alledaagse gebeurtenisse wat nie noodwendig met 'n groot gebaar hoef te geskied nie. In hierdie geval word die optogte boonop geassosieer met kolossale liggame wat in eie reg 'n komiese visuele effek het.



Afgesien van die vader, word die hele gesin eenselwig, as ietwat bedeesd gekarakteriseer. Hulle vorm saam 'n groeps karakter, maar word wel enigszins geïndividualiseer: Die jongste, Klein Dawid, wat aanvanklik beskryf word, se grootste skoolprestasie is sy grootte: "Sy broek span ysingwekkend om sy boude en hy dra reeds 'n nommer-elf skoen" (Bosman 1998:225). Dit berei reeds voor op die slot, waar hy die volgende kandidaat word om die rekord aan te durf. Tant Cornelia, 'n "dierbare ou mens" volgens die "geestelike arbeiders" (Bosman 1998:227), is naas aanstigter tot die rekordaanslag tog ook die sorgsame moeder wat omsien na Frekie se fisieke behoeftes, soos om 'n paraffienlap in sy "voue" in te forseer. Frekie self leer die leser slegs ken via die dokter se woorde: Hy noem dat hy "sat is vir die bed en die kamer". Hy waardeer egter die "kos en bediening" en "wil darem nie sy dierbares in die steek laat (...) nie. Uit dié laeprofielgesin is dit die vader wat uitstyg tydens die aanslag.. Hy word die projékbestuurder, verjaag nuuskieriges en hanteer die media en die openbare navrae, waardeur die onderneming 'n skyn van formaliteit kry. Die gesinslede word egter in die algemeen geëtiketteer deur hul algemene lydsaamheid, die feit dat hulle (noodwendig) as groep met die groot vragmotor kerk toe gaan, as goeie mense beskou word, wat die helfte van die ouderling se bydrae lewer (Bosman 1998:227) en deur hulle leesstof (*Fyn Goud* en die *Keurboslaan*-reeks, 'n stel jeugboeke). Die indruk word dus geskep van 'n doodgemiddelde, nogal naïewe gesin wie se enigste besonderse kenmerk hulle vraatsug en gewig is.

Op die begrafnis verwys die dominee na "die groot seun van die distrik wat op die vooraand van sukses en wêreldroem uit hulle midde geruk is" (Bosman 1998:233). Waar "groot" normaalweg in sulke omstandighede sou dui op bekendheid en aansien, het dit hier, ironies genoeg, slegs die suggestie van fisiek groot. Hy het in Frekie se Bybel gesoek na 'n gepaste onderstreping as aanknopingspunt vir die roudiens, maar al wat hy kon kry, was Spreuke 13:25 : "Die regverdige eet totdat hy versadig is; maar die maag van die goddelose ly gebrek" (Bosman 1998:233). Die dominee gebruik derhalwe die tema van die mens se vryheid van keuse en beklemtoon Frekie se keuse om die wêreldrekord tot sy volle konsekwensie na te jaag. Die onderstreepte teksgedeelte



(hierbo genoem) vind aansluiting by 'n vroeëre opmerking van die verteller dat daar benewens die Bybel ook 'n eksemplaar van *Kook en geniet* in Frekie se stoepkamer is, saam met die *Keurboslaan*-reeks. Dit is 'n suggestiewe oorbeklemtoning van die feit dat dit hier om kos gaan.

Ten spyte van die ongekompliseerde aardse bestaan van die De Lange-gesin, word die aanslag op die gewigsrekord plek-plek in plegstatige terme beskryf, waardeur 'n kontras geskep en indirek met die gewigtigheid van die onderneming vir die De Langes die draak gestee word. Kajuitraad word gehou, 'n besluit geneem, 'n program uitgewerk, "oud-verpleegster Beukes" lewer kommentaar, op 400 kg word die vordering feestelik gevier, Dawid reël periodieke weegvertonings waarby die publiek betrek word en die pers moet aan sekere voorwaardes voldoen. Die kontras wat die skrywer hier skep, versterk die indruk dat hierdie eenvoudige mense besig is met 'n spel wat nie by hulle pas nie en daarom gedoem mag wees. Deur die geesdrif van die ouers en die publiek se belangstelling in die sensasie en in die vordering van Frekie, word 'n spanningslyn gebou wat op 'n ironiese wyse in 'n antiklimaks eindig deur die ingryping van 'n soort *deus ex machina* as Frekie voortydig sterf.

Die onverwagte dood van die seun skok, maar bring nie tot inkeer nie. Daar word dus nie by 'n verlossing of oplossing uitgekom nie; trouens, die teenstrydigheid van die najaag van 'n futiele ideaal versus gesonde verstand word in hierdie verhaal tot 'n onversoembare konsekwensie gevoer (vgl. Venter 1973: 35-38). Die hele konsep van die vetvoer van 'n jong seun tot 'n fisiese wanstaltigheid ter wille van 'n rekord skep inderwaarheid 'n vervreemde wêreld wat sowel komies as vreesaanjaend op die leser inwerk. Diep absurditeite van hierdie aard in die menslike bestaan (veral van die sogenaamde deursneemings) vervul die reggeaarde leser met afgryse. Die gewelddadige botsing van teenoorstaandes met 'n grondliggende element van disharmonie vind neerslag in die gemoed van die leser (vgl. Merchant 1972:980).

Die buitensporigheid (eetsug) en die oordrywing ("dressering" van 'n menslike wese) grens in 'n mate aan die vermenging van fantasie en realiteit - en juis hierdie vermenging



wat 'n verwarring van die twee veroorsaak, is in werklikheid die bron van die groteske. Die uitwerking is 'n gelyktydige ervaring van vermaaklikheid en afgryse by die leser. Die onopgeloste botsing tussen die onversoenbaarhede is dan ook 'n wesenskenmerk van die groteske (vgl. Thomson 1872:32). Die satirikus voer sy slagoffer tot die groteske in 'n poging om by die leser 'n reaksie van bespotting *en* veragting uit te lok. Daarteenoor probeer die skrywer van die groteske teks nie om 'n onderskeiding te tref tussen elemente soos waar en onwaar, reg en verkeerd nie. Hy probeer juis om die onseibaarheid van die twee aan die lig te bring en 'n gelyktydige reaksie van die lagwekkende en woede of verontwaardiging te skep. Die satirikus bewerkstellig twee reaksies, naamlik dié van die vermaaklike (die belaglikheid van die vetvoerproses, die sinneloosheid van die tipe rekord wat nagejaag word, asook die sensasiebelustheid van die publiek) en afkeer (die skepping van 'n wanstaltige kolos; 'n belediging vir die fisieke mens), maar skep dit afsonderlik (vgl. Thomson 1972: 42).

Trou aan die aard van die satire, word die leser as bondgenoot gewerf, ook deur die inwerking van die groteske, juis omdat die leser oortuig raak van die ondeugde wat na vore tree. In die proses speel die leser se konteks van gedeelde waardes (veral sosio-kultureel in hierdie geval) 'n deurslaggewende rol. Hy kan duidelik vanuit 'n verhewe afstand (die kanteelposisie) oordeel en onderskeidings tref. Die satirikus se meerderwaardige houding teenoor die slagoffers is duidelik, maar terselfdertyd is hy immuun teen hul selfopgelegde ellende (vgl. Johl 1988:51).

Ook ironie speel 'n groot rol. In aansluiting by voorbeelde wat reeds ter sprake gekom het, kan die volgende genoem word: Reeds die verkleinwoord *Frekie* is ironies. Hy word egter ook, in teenstelling met sy grootte, beskryf asof hy 'n kind is. Dit is ironies dat 'n volgroeide jong man die vernedering moet ondergaan om deur sy ma gebad te word, terwyl hy regop in die sinkbad staan. Die beeld van 'n groot man wat in 'n klein badjie staan, is op sigself komies. Die magistraat se dogter dui op die ironiese situasie dat die held in *Keurboslaan* hoofsaaklik leef van slaai en tamaties (Bosman 1998:229), in skerp teenstelling met Frekie se ryk en oordadige dieet. Frekie se dood is op sigself ironies en word ook op so 'n wyse beskryf: "Een aand, net na sy laat voeding van melktert,



roomkoffie en twee liters Coke, blaas Frekie sonder enige worsteling sy laaste asem met 'n lui gaap uit" (Bosman 1998:232). Die "laat voeding" sinspeel op die voeding wat 'n baba van sy moeder ontvang voor hy gaan slaap, maar hierdie "voeding" voed op so 'n ongesonde manier, dat Frekie daarvan sterf. Die "lui gaap", wat Frekie se passiewe bestaan voor sy dood vir oulaas uitlig, kontrasteer sterk met die erns wat gewoonlik met die dood gepaardgaan. Hier is dus humor geleë in die ironiese kontras. Die vader se vasberadenheid om die rekord ten alle koste te probeer verbeter, ten spyte van die "tydelike" terugslag, vind gestalte in die volgende woorde wanneer hy glimlaggend deur sy trane heen sê: "Maar ons sal nie gaan lê nie. Klein Dawid – God sy dank – is klaar in topkondisie" (Bosman 1998:233). Die satirikus is hier ongenadig in sy oordeel wanneer die vader 'n kind se lewe ondergeskik stel aan die twyfelagtige roem en eer van 'n bisarre rekord in 'n boek. Die sinnetjie "God sy dank" is ironies, want hierdie ongesonde fisiese toestand kan beslis nie aan die Here toegeskryf word nie. Veral die woord "topkondisie" is ten slotte ook sterk ironies – die teendeel is pas deur Frekie se dood bewys.

Enkele voorbeelde van geestigheid (woordvernuf) verdien vermelding: Die dominee verwys byvoorbeeld na die De Langes se eetkamer waar daar 'n oormatige etery plaasvind as 'n "gewyde plek" en noem die groot eettafel "metafories die huisaltaar" (Bosman 1998:228). 'n "Huisaltaar" is 'n plek van aanbidding, maar 'n altaar is ook 'n plek waar geoffer word. "Gewyde" sinspeel op 'n Bybelse konnotasie - gevolglik kan die afleiding gemaak word dat die groot volumes kos aan die menslike liggaam geoffer word. Die hele beeld impliseer ook dat kos vir die De Langes 'n gewigtige saak, van heilige erns is.

Die dominee wonder, as die hommelby so groot is, hoe groot die koninginby dan moet wees (Bosman 1998:229). Die opmerking sinspeel daarop dat Frekie se fisieke wanstaltigheid nie net sy uitsonderlikheid beklemtoon nie, maar ook 'n onvermoë om met die normale te sinchroniseer.

Volgens die dominee lyk Frekie se vader, oom Dawid, nie juis ingenome met die vooruitsig dat Frekie mag vrou vat nie, omdat dit tot ekstra aktiwiteite kan lei wat



moontlik die rekordpoging in die wiele kan ry. Frekie se voorkoms en abnormale lewenswyse sluit hom reeds uit van sommige fasette van die normale lewe. Sy vader sou kon redeneer: Om gewig te kan vermeerder, moet onnodige aktiwiteite ook uitgeskakel word.

Die dokter vergelyk die werking van Frekie se hart met die "doef-doef" van 'n "eensilinder-diesel" (Bosman 1998:231). 'n Dieselmotorsien met net een silinder klink raserig en onverfynd, maar gee tog die indruk van krag. Dit is ook tipies van die plaaslewe waar sulke enjins gebruik word om water te pomp en krag op te wek. Die belangrikste funksie van die menslike hart is ook om te pomp.

In hierdie verhaal ontwikkel die groteske langs die volgende lyne: Daar is aanvanklike aggressie in die vorm van 'n aantasting van die menslike waardigheid en 'n aanval op gevestigde sosiaal-kulturele norme. Hiervandaan gaan dit oor in oordrywing, wat vanweë die onverwagte ook 'n verrassing vir die leser inhou (die hele vetvoerproses en die skynbare sukses van die absurde onderneming). Daarna volg 'n skokreaksie by die leser as hy die konsekwensies van die daad begin insien en beseft dat die onversoenbaarheid tot 'n konfliktsituasie lei: 'n menslike wese kan nie onbepaald sonder oefening sit en ongesonde kos verorber sonder noodlottige gevolge nie, al is watter rekord ook al belangrik.

Dit is 'n vermaaklike verhaal met oordrywing tot die uiterstes, maar boustof wat op die totale verwringing van die mens se liggaamlike berus, kan soos in hierdie geval, tot die bisarre lei. Die teks is ook 'n goeie voorbeeld van 'n *humorverhaal*, in teenstelling met 'n *humoristiese verhaal* (vgl. die slotparagraaf van die bespreking van "Bfx" deur Etienne Leroux) deurdat die verhaal opgebou word by wyse van 'n reeks humoristiese insidente of situasies, met 'n finale humoristiese uitkoms.



**2.23 Elias P. Nel: 'n Troosprys vir Jan Khoemkoem (*Iets goeds uit Verneukpan* 1998, teks uit Vosloo, Jan [samest.] *Storie-sjêmpyn* 1998: 152-162)**

Elias P. Nel debuteer in 1998 met *Iets goeds uit Verneukpan*, waarin hy met 'n vertelstem anekdotes en volkse verhale in die idioom van die Boesmanland oordra. In *Mafoiing en annerlike gelofietjies* (2001) gaan hy in dieselfde trant voort om bygelowe uit die kontrei te beskryf.

In hierdie verhaal word 'n besondere stylstrategie aangewend met betrekking tot die vertelsituasie, wat van 'n andersins heel eenvoudige vertelling iets besonders maak. 'n Eksterne verteller gee aanvanklik (deurgaans in Standaardafrikaans) 'n kort karakterisering van die hooffiguur, Jan Khoemkoem, alias Jan Laggies. Vervolgens stel hy twee karakters aan die woord wat deurgaans streektaal gebruik, maar die verteller lewer tussendeur kommentaar en beskryf hulle wedersydse reaksies. Jan vertel aan sy susterskind, Willem Makatees, die (vir hom) reeds bekende gebeure van die vorige jaar toe die trekker op hom omgeval en hy vir behandeling Groote Schuur-hospitaal toe moes gaan. Terwyl die spreker aan die woord is, is die hoorder in 'n voortdurende interaksie met die verteller gewikkel. Hy lewer kommentaar, stel vrae, moedig aan, bevestig, eggo, lok uit, toon emosie, bewondering, simpatie en doen subtiel navraag, al ken hy die storie - en juis ook omdat die storie aan hom bekend is. Die dialoog word dikwels direk, byna soos in 'n drama weergegee.

Op 'n onoordeelkundige bevel van die plaaseienaar het Jan met sy trekker teen 'n wal uit beweeg met 'n te kwaai gradiënt, met die gevolg dat die trekker agteroor geslaan het en Jan ure lank onder die trekker vasgepen was. Terwyl daar gewag is op reddingswerkers het die plaasvrou hom voortdurend van haar man se spesiale brandewyn ingejaag om die pyn te verdoof. Die plaaslike hospitaal kon hom nie help met die vergruisde been nie en hy is per vliegtuig Groote Schuur toe. Daar is hy geopereer en die been met 'n pen en staalplaat geheg. Na agt maande is hy met 'n geleentheid terug huis toe, maar sy swak been was nie meer in staat om te voldoen aan al die eise van die plaaswerk nie. Ligte werkies soos die tuin, melkkamer en slagtery was daarna sy voorland.



Die aard van Willem se verbale interaksie wissel volgens die indrukke wat Jan se vertelling op hom maak, maar weerspieël terselfdertyd sy geïmproviseerde rol as kommentator, wat selfs aanvul waar nodig. Willem bewys hom as 'n gewillige, aktiewe luisteraar, wat Jan se vertelling met die nodige emosie aanvul. Hy is klaarblyklik 'n goeie toneelspeler met lyftaal, paslike gesigspel en wisselende stemtoon. Soms sal hy bevestig met, "Presies, oompie, presies..." (Nel 1998:154) of "Net so! Net so, my oom..." (Nel 1998:154). Ander kere sal hy aanmoedig en uitlok soos: "Maar moenie so sê nie, my oom!" (Nel 1998:154), "En toe, oompie?" (Nel 1998:157) of "Hoe dan so, oompie?" (Nel 1998:159). Al ken hy die storie, gee hy verbasing te kenne soos: "My hene, oom." (Nel 1998:154) of "Nee, nou sê ek niks meer!" (Nel 1998:155). Medelye en meelewing word uitgedruk deur: "Ai, die skanne vir tannie Katrina..." (Nel 1998:156) of "O nee, dooier, oompie, suffel pyn sal ek nooit kan verdra nie" (Nel 1998:158). Tussenwerpsels om verontwaardiging ("Maar my!" - Nel 1998:153), verbystering ("Jerusalem, my oom!..." - Nel 1998:155), vrees ("Ag nee, heninkies tog, oompie moenie so sê nie!" - Nel 1998:156), seerkry ("Ag nee, eina toggie, oompie. Net'ie dit'ie!" - Nel 1998:157) of simpatie uit te druk ("Ag foei tog, dit was darem nie 'n lekker ding wat my ma se broer oorgekom het'ie" - Nel 1998:157), word afgewissel met 'n navraag oor reeds bekende inligting ("Het oompie toe weer met die èremplein gekom?" - Nel 1998:160), 'n blatante uitlokking tot aggressie ("En ou Kool, wat sê dié toe noulat oompie weer 'rug is?" - Nel 1998:160) of bewonderende kommentaar, wat eintlik die hele situasie opsom, soos: "Ai, al loop oompie vedag met 'n hoepelbeen, is oompie mos darem weer by ons. Nou't oompie ôk goeters gesien en gehoor wat ons nooit sal sien en hoor nie." (Nel 1998:160). Soms klink die opmerkings byna na 'n beswering, asof die kommentator in werklikheid besig is om 'n voorval van 'n jaar tevore te probeer verhoed.

Beide Willem en die eksterne vertelinstansie se kommentaar vervul 'n belangrike funksie om die vertelling aan te vul, maar telkens vanuit 'n ander perspektief, en gee aan die vertelling 'n mosaïekagtige deel-geheel-effek met die klem op die eindresultaat. Omdat die reaksie oordryf word – beide wat die frekwensie én die intensiteit betref (die hoorder ken die verhaal per slot van sake goed) en die verteller die opmerkings boonop meermale



beklemtoon met beskrywings (soos: "Die ergerlike toon in Willem se stem is duidelik hoorbaar" – Nel 1998:153, of "Willem is nog steeds vol ongeloof oor die gebeure" – Nel 1998:156) raak dit grensoorskrydend en gevolglik komies. Dit is opvallend hoe die kommentator telkens affektiewe effekte in die vertelling na vore bring. Dit vul die patos aan, terwyl die verteller, ten spyte van erge trauma, hoofsaaklik die verlange na sy mense en die eensaamheid in die vreemde hospitaal op die emosionele vlak vermeld: "Daar lê ek toe droëkeel en wag lat hulle moet operasie. Die maag is onnerstebo, die bors is benoud, en ek het 'n seer verlange om net my ou Katrienatjie te sien" (Nel 1998:157).

Jan word uitgebeeld as 'n vriendelike, onderhoudende spreker, wat vreugde daarin vind om aan mense plesier te verskaf. Sy spitsvondigheid komplementeer sy humoristiese siening van die lewe, wat daartoe bydra dat hy nie werklik verbitterd bly oor sy lot nie. Komiese uitroepe soos die volgende (deur albei sprekers) lewer 'n groot bydrae tot die humor: "...nee, o droefheid!" (terwyl hy juis uitermate in sy skik is – Nel 1998:152), "En ek skrou, Ma se melk, ek skrou..." (Nel 1998:154) en "Jerusalem, my oom!" (Nel 1998:155).

Die vertelstyl is aards en opreg. Die soms kru woorde, wat as doodnormaal gehanteer word, speel 'n belangrike rol in die humoristiese effek. Beelde uit die plaaslewe kom spontaan in die vertelling na vore, in die gemeensame spreektaal uit Jan se kontrei: "Kaaipastig die moer in vir ou Rondorder, jy sien?" (Nel 1998:154). Die boer word "Rondorder" genoem na aanleiding daarvan dat die plaaswerker hom ervaar as een wat bevele gee. Dit is bekend dat gesagsfigure dikwels deur hul werknemers met 'n bynaam gekoppel word aan 'n verbandhoudende funksie. "Maar, ou boeta, toe moet jy darem sien hoe ek daai Massie Fukisin (volksetimologie vir Massey-Ferguson-trekker - JV) se gat laat draai" (Nel 1998:154). In die gedeelte: "Ok maar goet lat ek die dag so lekker was, anners het ek my so groot soos wat ek hier is, beskyt. Weet jy hoe bang jou oompie vir 'n êrempie is?" (Nel 1998:156) word die platvloerse uitdrukking en die gesofistikeerde ambulansvliegtuig in 'n kontrasterende spanningsverhouding geplaas. "Jy is skaars daar (in die hospitaal), dan kom so 'n trop dokters, mannetjiemense en meisiemense en nog 'n klomp nurste ôk op jou afgestorm. Ek kry mos toe gedagte: dis nes 'n klomp brommers



op 'n warm beesdrol" (Nel 1998:157). Weer word 'n kontras geskep tussen die beesmis en die wit, kliniese atmosfeer in die hospitaal.

Jan toon 'n mate van verbittering teenoor sy werkgewer wat eintlik die oorsaak was van die ongeluk in opmerkings soos die volgende: "Dis goed so vir hom. Ek het mos geweet sy kaiings gaan uitbraai. Dis sy skuld dat ek vedag met my mankemente sit" (Nel 1998:153) en later: "Jy sal nog sien hy gaat swaar lewe vorentoe. God slaap'ie en vir al die onreg wat hy Jan Khoemkoem aangedoen het, sal hy nog duur petaal" (Nel 1998:161), maar sy vrolike geaardheid hef dit gou op. Dit verheug hom wel mateloos dat 'n beeskalf "ou Kool" betrek en omgestamp het. Sy leedvermaak blyk op 'n lughartige wyse: "Ai, ek wens ek was daar om die karpaaat te aanskou. (...) Na 'n kort stilte bars Jan weer in 'n lagbui uit. Al laggende vra hy: 'Jy sê toe vreet die ou bokker lug?' (...) Die ou bokker!" Weens die feit dat alles uit Jan of Wilem se perspektief aangebied word, en vanweë die afstand wat die humor bewerkstellig, word min simpatie met ou Kool geskep.

Vir Jan staan die verlede en hede in 'n skerp kontras. Hy kyk terug op 'n insident wat 'n totale ommekeer in sy lewe veroorsaak het. Die verantwoordelike plaasarbeider wat ook die trekkerbestuurder was, is deur die ongeluk gedegradeer tot 'n werker wat eintlik maar genadebrood verdien met sy ligte werkies op die werf rond. Sy vorige aansien as 'n senior plaaswerker is hom op 'n byna noodlottige wyse ontnem. Maar die ongeluk het hom ook verhef tot 'n spesiale kategorie, aangesien niemand van die omgewing nog ooit die eer gehad het om per vliegtuig na Groote Schuur vervoer te word, in die hospitaal te lê, as proefkonyn vir die mediese studente te dien, sy naam aangeteken te kry in die mediese rekords van die hospitaal en twee maal van sy werkgewer sy spesiale brandewyn te kry nie. As gevolg van sy teenspoed het hy ook nou 'n ander sosiale rol om te vervul, wat hom skynbaar nogal aanstaan. Hy is nou musiekmaker, raconteur en toeskouer by die pret – want, afgesien van sy verteltalent, is Jan ook 'n lughartige, vrolike musikant wat graag mense rondom hom vergader.



Ruimtelik word Jan in 'n situasie van uitsonderlike aanpassing gedwing. Van die bekende plaasmilieu in die distrik Upington word hy eers blootgestel aan die plattelandse hospitaal met sy eie vreemdheid en dan per vliegtuig (wat vir hom onbekend en vreesaanjaend is) na 'n Kaapstadse hospitaal oorgeplaas waar hy agt maande in die vreemde vertoef.. Hier is nie slegs sprake van 'n skerp kontras nie, maar 'n algehele ontworteling en verwringing van bestaande, bekende ordes. Dit is 'n bisarre situasie vir 'n karakter soos wat Jan voorgestel word. Uit sowel die tussenwerpsels as die vertellersperspektief is dit duidelik dat daar medelye met die karakter en deernis met sy ontbering bestaan. Hy word egter nie 'n bejammerenswaardige figuur nie, danksy die lewensblyheid en optimisme wat hy openbaar.

'n Verdere kontras is te vind in die houdings van onderskeidelik die boer en sy vrou. Na sy byna noodlottige opdrag met die trekker, het hy weinig gedoen om die slagoffer te help. Daarteenoor was dit sy vrou wat met haar onbeholpe pogings die pyn probeer verlig het. Sy het ook van haar man se beste brandewyn vir die doel gebruik. Hierdie soenoffer word ook in slot herhaal wanneer sy hom as geskenk op die Oujaar nog 'n bottel van die gesogte brandewyn gee, want "hy wat Jan is, het darem net te swaar gekry, hy verdien ietsie ekstra" (Nel 1998:162). Dit bring dadelik die satire na vore. Die boer gee 'n verkeerde opdrag wat tot 'n lelike ongeluk lei, maar die gehoorsame arbeider moet die lyding verduur. Na sy behandeling in die hospitaal word hy nie gehaal nie en moet 'n geleentheid huis toe soek. Daar word geen poging aangewend om hom en sy vrou gedurende sy lang hospitalisasie by mekaar te bring nie. Ten spyte van sy gebrek na die ongeluk moet hy steeds sekere take soos slagwerk verrig wat die volle gebruik van sy ledemate vereis. Die ongevoeligheid en gebrek aan bedagsaamheid van die boer word fel gesatiriseer.

Daar is ook satire geleë in die feit dat brandewyn so 'n belangrike rol in die verhaal speel. In plaas van pynstillers, word Jan 'n oormaat brandewyn gevoer, 'n verslawende dwelmmiddel wat die sinne op 'n negatiewe wyse verdoof. Dieselfde dwelmstof word as soenoffer aan die einde van die verhaal aangebied. Een bottel brandewyn word opgeweeg teen agt maande se swaarkry en 'n lewenslange fisiese belemmering. Dit is 'n



swak keuse as kompensasiemiddel, maar ook 'n belaglike troosprys in terme van menslike waardes. Die onversoenbaarheid daarvan om liggaamlike pyn en geestelike leed met alkoholiese drank te kompenseer word in hierdie verhaal op die spits gedryf. Geen oplossing word bereik nie (vgl. Raskin 1985:30) en die potensiaal van nuwe probleme en nuwe leed word geskep, selfs ten spyte van tydelike "verligting" wat die verbruik van alkohol mag inhou.

Op 'n subtile wyse versterk ironie ook die satire in die verhaal. Satire ontbloot die misbruik en wanpraktyk (in hierdie geval die swak behandeling van 'n plaaswerker), terwyl ironie daarop dui dat juis die teenoorgestelde van dit wat beoog word in werklikheid bereik mag word. Die soenoffer versoen nie, maar stel die boer en sy vrou in 'n swak lig wat verhoudinge erger mag vertroebel.

Die verhaal speel af teen die bekende plaasagtergrond en daarom word die gegewe gebou rondom 'n kern soos werker-werkgewer, 'n trekker en 'n beeskalf. Ander bespreekte verhale met 'n plaasmilieu is "Oom Sybrand se tweede offer" (Eitemal), "Slap grensdrade" (Van Heerden), "Waaksaam op die vlug" (Spies), "Die laaste huisgerief" (Aucamp) en "Die hommelby" (Bosman). Die hantering van die tema toon egter 'n opvallende verskil deurdat die tradisionele perspektief in Afrikaans hier omgedraai en die verhouding uit die werker se perspektief meegedeel word. Baie van die humor is geleë in die volkse vertelstyl, segswyses en woordeskat van die karakters. Daarby kom die verrassende lughartige reaksies van die kant van die karakters ten spyte van die donker ondertoon van swak behandeling deur die werker en die permanente gestremdheid van Jan. Die indruk word tog wel verkry dat die hoofkarakter nie so volkome lydsaam is as wat die humoristiese aanslag mag suggereer nie. In hierdie verband is die verteller se kommentaar betekenisvol: "Vir die eerste keer in die gesprek is dit duidelik dat die lewe ná die ongeluk Jan meer pla as wat hy wil voorgee" (Nel 1998:160). Agter die skans van lughartigheid en humor lê daar tog elemente van erns en verdriet.



## 2.24 Ronnie Belcher: Beskermengel (teks uit De Vries, Abraham H. [samest.] *Uit die kontreie vandaan* 2000:41-45)

Belcher word deur Kannemeyer (1998:250) vermeld onder die opskrif "Epigonisme en poësie van die middelmaat". Aangesien hy bekendheid verwerf het as digter en nie as prosateur nie, word 'n oorsig gegee van sy poëtiese werksaamheid. *Mens en Skepper* (1956) en *Ver land* (1961) het godsdienstige temas en bespiegel oor die digterskap as 'n godgegewe opdrag. In *So is die lewe vir een pond sewe* (1979) en *'n Ding om te skil vir die maand April* (1980) gee die digter in volkse verse 'n beeld van die lewe op die Bolandse plase. Belcher maak van humoristiese strategieë gebruik in *Halleluja Paternoster* (1982) waarin hy op 'n geestige wyse die mens se geluk en smart betrag. In *Ringe in 'n geelhoutboom* (1982) verskyn 'n aantal sonnette met satiriese wendings en 'n ironiese inslag (Kannemeyer 1998:25).

Hierdie interessante, eiesoortige vertelling van 'n reeks vermaaklike insidente uit die spreker se verlede kan 'n *pikareske* teks genoem word: die ek-verteller doen mededelings oor verskillende ervarings, vanuit sy eie beperkte perspektief. Aandag word dikwels geskenk aan skynbaar minder belangrike detail. Avontuur en 'n reismotief staan sentraal in die vertelling. Die klem val op die gebeure en die vertelling het 'n sterk episodiese karakter. Insidente hou dikwels met die laer samelewingsvlakke verband - daar word aan die sluwe, slinkse kant beweeg van 'n maatskappy wat die pikaro eintlik stief behandel. 'n Ander tipiese pikareske eienskap wat voortvloei uit dié soort bestaan, is die blootlegging en satirisering van wanpraktyke, soos armoede in die gemeenskap (vgl. *Webster's* (1976); Bisschoff, in Cloete 1992:382).

In hierdie vertelling wat op versoek van die uitgewer geskryf is (De Vries 2000:341), beskryf die spreker die *kontreie* waar hy as kind en jongmens fyn waarneming gedoen, tipes geïdentifiseer en die absurditeite en ironieë van die lewe leer konfronteer en manipuleer het. Vir hom bestaan 'n kontrei uit meer as die lokaliteit. Wanneer hy sê: "...ons dóénmanier en glómanier, dié was ook ons kontrei, ons eie kontrei wat net ons s'n was, sy dit in Bloemfontein, Kraaifontein, die Akkers of Bottelary" (Belcher 2000:43),



verskuif hy die eng grense en verleen aan die konsep 'n uitgebreide vorm, wat ook lewenswyse, hartstog, verbondenheid en verlangens insluit. Andersins beperk hy die woord in 'n sekere sin tot hierdie een eksentrieke, kinderryke, Apostoliese gesin se hebbelikhede. Vir hom was sy gesin sy hele kontrei, sy wêreld.

Die verteller beskryf die wedervaringe wat hulle groot gesin (13 kinders) op verskillende woonplekke gehad het, soos 'n reeks bonatuurlike ervarings, spokery en duiwels uitdruif, tipiese kinderpret, kwajongstreke en jeugeksperimente, bendebedreigings in gevaarlike omgewings, futiele pogings om 'n bestaan te maak, soos knapsakboerdery en stene bak, begrafnishumor en (ten slotte) hoe sy lewe gered word deur die tussentrede van 'n ou speelmaat wat sy aanvaller in die donker doodsteek. Hoewel daar sprake is van losstaande insidente, is daar tog die draad van 'n deurlopende tema waarneembaar. Dieselfde karakters word gebruik om die gegewe te bind. In die beskrywing van die jaarlikse besoek aan die Kaap wanneer "roll call" op die stasie gehou moet word om seker te maak dat een van die baie kinders – of "Mommy" - nie op pad uit die trein geval het nie, word die name genoem, wat ook "Ronnie" insluit (Belcher 2000:42-43). Die vertelling kan dus outobiografies genoem word. Hierdie tafereeltjie demonstreer ook die tipe humor wat hier voorkom: die enumerasie en oordrywing wat op 'n doodlouterse manier aangebied word. Die aanslag is flegmaties, skynbaar ongeërg en onverskillig, in aanpassing by die pikareske, asook by die konteks van mense wat gehard geraak het weens meedoënlose bestaans-eise – 'n taalmatige illustrasie van die oorlewing van die sterkste.

Tog kom 'n sensitiwiteit onder die skynbaar ruwe uiterlike telkens na vore, soos in die verteller se belydenis dat hy so hartseer geraak het oor die gediggie wat hulle in standerd een geleer het:

*Ons had ses, net ses*

*Eiertjies en 'n nes* (Belcher 2000:42)

Dit is 'n demonstrasie van kinderlike kwesbaarheid agter die bravade, van deernis en gevoeligheid. Deur die kontras tussen verfyndheid en aardse oorlewingstrategieë word 'n spanning geskep en gehandhaaf, wat dan 'n uiting vind in geestigheid en komiese



situasies of insidente. Sommige beeldende gedeeltes, soos die aangehaalde woorde oor die gesin se eiesoortige kontrei, herinner inderdaad van die digter Ronnie Belcher se ingesteldheid.

Die verteller verrai ook emosie deur sy erkenning van sy heimlike verliefdheid op die dorpsersant se dogter. Daar is 'n humor in dié situasie waar sy slagoffer sleg daarvan afkom. Hans Erasmus word neergegooi op die stasieperron omdat hy hand-om-die-skouer loop met Reneé van der Spuy. Die sensitiwiteit word dus hier omgesit in aggressie en die sagter gevoelens verbloem, ook (terugskouend) deur die taalspel van die vertellende ek: Hans word neergegooi, "met rugsak en toffies en al", terwyl klein Ronnie "sonder enige tale" wegloop, sodat dit twyfelagtig is of Hans ooit die "redement" vir dié optrede agtergekom het (Belcher 2000:42). Tog kontrasteer dié insident met die beeld van die onverskillige, manlike ego wat elders in die vertelling geskep word. Onvervulde verlangens vind uiting in nodelose aggressie sonder 'n oplossing. Weens die irrasionele daarvan is die hele situasie komies.

In ooreenstemming met die titel kom die konsep van die beskermengel die sterkste na vore in die slot, maar daar is deurgaans sprake van geleenthede waar die betrokkenes op 'n wonderbaarlike wyse gespaar/bewaar word en oorleef of self optree as hulle eie beskermengele – met betrekking tot sowel bonatuurlike as "realistiese" gebeure. Die misterieuse, mistieke, bonatuurlike en spookagtige speel 'n belangrike rol in die humoristiese effekte van die verhaal. Dit bied die geleentheid om fantasie en werklikheid te verbind tot 'n nuwe realiteit wat voortdurend komiese trekke verkry. Daar is die afgekapte arm wat een donker aand teen die voorhuisvenster kom klop; die spookvrou in 'n swart voortrekkerkappie wat snags by die voetenent van die seuns se bed kom staan en (Belcher 2002:2); Antjie Somers met sy lang rok wat die kinders saans jaag, asook die slang wat teen die motorruit gedruk word om die kinders bang te maak:

Wanneer die nege kinders in die "antieke speekwielmotor" voor die "apostoliekerk" vir die ouers sit en wag terwyl hulle binne die kerk "getuig en in tale spreek" (Belcher 2000:41), kom die duiwel keer op keer, in die gedaante van 'n mens, 'n slang teen die



motorruit druk om hulle bang te maak. Na drie maande se treitering raak hulle so "duiwelproef" dat hulle "een aand die venster oopgedraai en gevra het watse fokken slang is daai" (Belcher 2000:41). Die voorwerp wat veronderstel is om vrees in te boesem, word dus met bravade en 'n nonchalante opmerking gereduseer tot die onskadelike – die kinders "red" as 't ware hulself.

Die gesin se misterieuse verdwyning, met hulle enorme klomp besittings, van die huurgrond sonder om te betaal, is ook 'n reddingsaksie deur hulleself geïnisieer en uitgevoer. Die gesin huur 'n kleinhoeve by Kraaifontein, maar raak agterstallig met die huur en op die vooraand van die dag waarop die eienaar sy geld kom haal, verdwyn hulle met al hul aardse besittings wat bestaan uit: 'n sinkplaathuis, sewentien koeie, stalle, hoenderhokke, hoenders, sewentien ganse, twee muile (Sodom en Gomorra), die hond, twee katte, twaalf kinders, drie swerms bye, buitetoilet, 'n wit konyn, 'n vaal konyn, huisraad, bergskilpad, tuie, 'n enkelskaarploeg, sakke mielies, vyf-en-'n-half baal lusern en 'n mak streepmuis. Die hele inventaris is mobiel en verwyderbaar, ten spyte van die konvensionele immobiliteit van voorwerpe soos 'n sinkplaathuis, stalle, swerms bye en 'n buitetoilet. Om al hierdie besittings binne een nag te verwyder, is op sigself grensoorskrydend, konvensioneel onmoontlik en bykans bo-natuurlik. Andersins staan dit in die teken van 'n nomadiese bestaan, ontdoen van belangrike ankers. Die manier waarop dit oorgedra word, lewer 'n groot bydrae tot die humor: die lys besittings is nie net humoristies uiteenlopend nie, maar belangrike en onbelangrike dinge word in dieselfde asem genoem, soos byvoorbeeld die sewentien koeie en 'n mak streepmuis. Die opgaaf van besittings herinner sterk aan Joris se inventaris aan Spekie in Pulvermacher se "Dopper Joris en syn Seiltjie". Die geestigheid word versterk deur 'n waarskynlike komiese woordvergissing ten slotte, deur die eienaar wat die woord "bees" op die agtergeblewe papiertjie (sodat die bye onthou kon word - Belcher 2000:41) waarskynlik in Afrikaans sou begryp in plaas van die (bedoelde) Engels.

Daar is ook humor in die nastreef van ander ideale wat (letterlik en figuurlik) in duie stort. So probeer die broers "met Port Jackson-vlerke van die huis se dak vlieg ... om te oefen, want dalk word ons opgeroep Noorde toe as paailits" (Belcher 2000:42). Nadat



hulle hul disnis val, kry die swart platriem, genaamd Black Toffee, werk. Die volgende dag word die proefneming met rooikranstakke uitgevoer, "want hulle blare is kleiner en digter en laat nie soveel val deur nie" (Belcher 2000:42). 'n Rationele reaksie dus op 'n aanvanklike mislukking in 'n komiese situasie. Die kinders se volharding, ten spyte van die val en die pak slae, wys nie alleen op hulle koppige uithouvermoë nie, maar dui andersins, in aansluiting by die sentrale tema, ook op die wonderbaarlike wyse waarop hulle steeds behoue gebly het.

Soms ontbreek die beskermengel oënskynlik. Daar is galgehumor in die behoefte mense se pogings om hulself te handhaaf, soos die rou bakstene wat met die hand gemaak word, maar waar drie maande se handarbeid wegsmelt en inmekaar sak as 'n fratsbui in die middel van die somer uitsak. Dit is 'n tragedie omdat die stene bedoel is om skuld af te betaal, maar word aangebied met die (humoristiese) klem op die vader se hoogdrawende Engelse beswering van die reën en die ironiese uitkoms van dié bonatuurlike gehoorsaamheid: "...en die fornicator summier back ge-went het na whence hy ge-comest het. Maar te laat" (Belcher 2000:43). Nog teenspoed is die perd wat vrek. Hier maak die gesin van nood 'n deug: Hy word vol dennenaalde en gras gepak, kompos van gemaak, tamaties daarin geplant, en geld gemaak deur dit aan verbygaande motoriste te verkoop – waarskynlik ook omdat hulle nie die hart het om self die ryke oes te eet nie (Belcher 2000:43).

Dit is opvallend dat die ouers se tipe geloof en wat in die kerk gebeur (in teenstelling met die idee van 'n beskermengel) steeds baie naby kom aan die karikaturale. Dit staan eintlik baie na aan die bygelowe en spookagtige wat elders aan bod gebring word. Tydens die handopleggingsrituele in die kerk roep die handoplegger byvoorbeeld ten behoeve van die man met neuskatar, soos 'n driloffisier: "Sááááá-táng!! Wyk uit my broer se neus met jou kitaar en al en gaan speel hom in die hél!!" (Belcher 2000:44). Daar is ook "'n ander geroepene wat vorentoe gekom het, en toe hy gevra word wat is jou makerentheid, toe sê hy nee hy makeer niks nie, ek kom net vir 'n check-up" (Belcher 2000:44). Ook hier is die humor telkens sterk taalgebonde – gerig op onkunde oor woordbetekenisse, woorde



wat in 'n ongewone konteks gebruik word ("check-up"), dubbelsinnighede soos "in die h  l" en afwykende taalgebruik, soos "makerentheid".

Ook die ernstiger geloofservaringe word beskryf, soos toe twee kerkbroedertjies met 'n bromponie huise besoek om duiwels uit te dryf. Die duiwel vaar egter in die uitdrywers self sodat skuim by hul monde uitborrel. Eers na vele "visitasies en bestraffinge deur die voorganger, die broeders kerkraad en die doekom het die skuim gewyk" (Belcher 2000:44). Tog kom die gegewe steeds humoristies oor vanweë die grensoorskryding wat hier plaasvind. Die doekom, eintlik 'n soort towenaar wat met geeste kommunikeer, moet saam met die geestelikes soos die voorganger en die kerkraad, die duiwels probeer uitdryf.

Die beskrywing van die lywige tannie se begrafnisdiens is sterk karikaturaal (vgl. Cuddon 1982: 296). Wanneer die draers die kis in die kerk oplig en begin uitdra, bly die bodem en die lyk agter. Die "antie" lê oop en bloot met bleek gelaat op die losgeskeurde bodem van die kis, twee blinkgepoetste pennies op die oë en 'n kitsch plastieklommetjie tussen die gevlegte vingers. Dan word die dop van die kis "soos 'n koekblik" teruggesit, maar dit pas nie, want die draers staan nou "gatomkeer". Ten slotte spreek die prediker maar die seën uit oor die "hele mirakel" (Belcher 2000:45) – 'n ironiese woordkeuse, want hier gaan dit juis nie om die bonatuurlike nie. Die woord "mirakel" suggereer naamlik 'n mistieke, wonderbaarlike tipe situasie (vgl. *Encyclopaedia Britannica*, Vol.4, 1970:905). Die feit dat 'n ernstige aangeleentheid soos 'n begrafnisdiens op so 'n humoristiese wyse beskryf word, plaas hierdie gedeelte ook in die kader van die burleske.

Mense tree meermale op as die beskermengele. Dit sluit aan by die illustrasie wat elders gelewer word deur die verteller van hoe mense soos sy gesinslede en ander binne dieselfde konteks, ten spyte van hulle diep gelowigheid, baie dikwels tot hulle eie redding kom, eerder as om op 'n goddelike ingreep te wag. By geleentheid ry die verteller en sy broer, 'n teruggekeerde soldaat, byvoorbeeld een aand met " 'n rookspuwende Peugeot-bakkie" (Belcher 2000:43) Bellville toe. Hulle moet stilhou, want



'n groep messtekers staan in die middel van die pad en weier om pad te gee. Broer Willie spring alleen kaalvuis onder hulle in en slaan die hele klomp plat voordat hulle verder ry "en ons begin oefen om soos bokmakeries te fluit" (Belcher 2000:43) - 'n nonchalante antiklimaks met humor in die ongeërgdheid. Hulle is so gewoond aan hierdie tipe selfreddingspogings dat daar nie eens verder oor gepraat word nie.

Die slotparagrafe verplaas die gebeure na baie jare later, toe die verteller in die Kaap gewerk en een middernag by 'n verlate bushalte staan en wag op 'n bus na sy losiesplek in Goodwood. Die spreker word bedreig deur 'n persoon met 'n mes, maar dan red 'n tweede figuur hom deur die eerste aanvaller te steek dat hy neersyg op die grond. En dan kom die openbaring. Die man laat sak sy mes en roep uit: "Hei, Ronnie Belcher, ken dji my nie meer nie? Ek is djou pellie Poenang wat langs djulle in die Akkers gebly het. Onthou dji hoe lekker ons mekaar gedonner het?" (Belcher 2000: 45). Toe verdwyn hy weer net so skielik en is nooit weer gesien nie. Die beskermengel, waarna die titel verwys, het inderdaad Ronnie se lewe gered. Eerder as 'n rustige, gemoedelike vriendskapsband, is steeds sprake van stryd, wedywering en oorlewing van die sterkste. Tog het dit 'n blywende band geskep en is dit nie as erg beskou nie, vergelyk die woord "lekker".

Dit is insiggewend dat die band tussen die twee baie oud is en dat in elkeen se lewe daar veel tussenin gebeur het. Die een sluip in die donker rond, gewapen met 'n mes, is paraat en kan homself (en ander) verdedig as dit nodig is. Die ander een hou hom besig met 'n ander soort werk en staan ook in die donker, maar het intussen binne 'n ander konteks weerloos en uitgelewer geraak. Die ruimte waarin die slottoneel plaasvind, adem 'n mistieke atmosfeer. Die onbekende, onverwagte daag uit die donkerte op, daar is geruislose aksie en dan 'n finale uitslag. Die eerste man uit die skaduwee is anoniem. Daar word slegs na hom verwys as "hy" en "nommer een". Ook die redder is "nommer twee", totdat hy homself identifiseer en so perspektief verleen aan sy daad. Dan eers kan hy geplaas word. Dit is ironies dat dit uit die verband blyk dat die redder inderdaad beoog het om die eerste aanvaller se prooi te buit toe hy die verteller herken. Sy motief was derhalwe in die eerste plek nie om te red nie, maar om self te roof.



Hierdie insident skerp, in aansluiting by die titel, weer een van die sentrale boodskappe van die verhaal in oor die tipe mense wat so 'n pikareske bestaan voer: Hulle staan by mekaar. Andersins word tog ook geïmpliseer dat daar sprake was van 'n daadwerklike ingreep en word ten slotte (ten spyte van die grappe wat oor die kerklike bedrywighede gemaak word) tog die idee geskep van 'n wakende, beskermende teenwoordigheid. Die kontrasterende spel tussen lig en donker, bedreiging en beskerming, vyandigheid en gemeensamenheid beklemtoon die onversoenbaarheid wat 'n wesenskenmerk van humor is. Die slotgedeelte met sy ernstige elemente bewys weer dat die humormodi en erns suksesvol gekombineer kan word om te relativeer en nuwe insigte mee te bring.

Die vertelling munt uit deur die humor wat nie alleen deur die situasies en karakterisering geskep word nie, maar veral deur die taalaanwending, soos tevore reeds aangedui. Uitdrukings soos die volgende sluit ten nouste aan by die milieu en algehele konteks: "redement"; "duiwelproef"; die blare "laat nie soveel val deur nie"; die reën aangespreek as "you untimely fornicator" (ontydige ontugtige); "makerenheid"; "gevaarlik bekeerd raak" (sodat dit gevaar inhou); "werp hom met besieling (geweld) deur se kant toe"; "die ding wil nie pas nie, want hulle staan nou gatomkeer"; "ek hoor hoe girts die lem deur my gorrelpyp"; "ek weet dis nou koebaai" en veel meer. Dit skep 'n lewendigheid in die vertelling, wat die leser deurgaans bly boei en amuseer.

Die spreker werk ook met ander middele: Die aanbiedingstyl word byvoorbeeld aanvanklik gekenmerk deur die veelvuldige gebruik van "waar". Die skrywer verwys eers na 'n bepaalde kontrei of plek van verblyf, dan volg altesaam twaalf skakelsinne wat met "waar" begin, soos "'n kleinhoewe buite Bloemfontein" ... "waar 'n afgekapte arm...", "waar 'n spookvrou..." of "waar ons agterstallig geraak het...". Die "waar" word dus adverbiaal gebruik om verdere inligting te verskaf na aanleiding van 'n pleknaam wat vroeër vermeld is. Op dié wyse word 'n hegte verband gesmee tussen lokaliteit (ruimte), gebeure en tyd en 'n patroonmatigheid tot stand gebring wat die onderskeie anekdotes saam bind tot 'n sinvolle geheel. Die indruk van 'n mondelinge vertelling word terselfdertyd geskep.



In aansluiting hierby word "en" as skakelwoord 39 maal in die teks gebruik om sinne neweskikkend te verbind. Dit bevorder woordekonomie en dra by tot die vinnige gang van die vertelling, maar die vernaamste funksie is die opstapeling van handelingsmomente: "... en my broer Willie uitspring en kaalvuis onder hulle inklim, en só vinnig slaan dat dit amper klink asof sy vuiste wirr-wirr maak, en toe daar nie één man in die maanlig oor was nie, weer in die bakkie klim, en ons begin oefen om soos bokmakeries te fluit" (Belcher 2000:43). "En" staan selfs aan die begin van 'n sin of paragraaf om 'n nuwe episode aan die orde te stel, soos: "En die begrafnis" (Belcher 2000:45). Dan volg die situasie waar die lyk te swaar was vir die kis. Die voegwoord vervul hier die funksie om 'n veelheid van situasies en ervarings beknop en vinnig te beskryf, maar dien ook om uitvoering te gee aan die verwagtinge wat deur sommige van die "waar"-sinne geskep word, byvoorbeeld: "*Waar* ons een keer per jaar Kaap toe gery het..... , *en* my pa ons ... op 'n ry laat staan het," (my kursivering – JV) (Belcher 2000:42). Die veelvuldige gebruik van "en" herinner aan die toepassing daarvan deur Jan Spies in "Waaksaam op die vlug" (Spies 1984:110), maar daar is 'n wesentlike verskil. Spies gebruik "en" om die handelingsmomente van 'n enkele verhaal in chronologiese orde in te span, terwyl Belcher as 't ware 'n inventaris opstel van verskeie insidente en situasies, waarop hy dan kortliks uitbrei. In albei verhale word die indruk van 'n mondelinge vertelling en van 'n bykans grensoorskrydende opstapeling wel hierdeur geskep.

Die onversoenbare wat in hierdie verhaal oorheers, is die oorlewingstryd teen die magte wat telkens die oorlewingsideaal bedreig. Stryd impliseer botsing en dit wentel meestal om 'n idee of situasie. In hierdie geval gaan dit om 'n situasie van fisieke konfrontasie. En die afloop van die konfrontasie bevredig ook die leser omdat hy positief kan identifiseer met die uitkoms daarvan. Terselfdertyd bring dit verligting vir die opgeboude geestelike spanning.



### 2.25 Pieter Pieterse: Footloose Venter en die pienk skaap (*Skater* 2001:195-218)

Pieterse se oeuvre sluit sowat dertig publikasies in wat wissel van diereromans, jeugverhale, reisjoernale, kontreistories, historiese romans, boeke oor die natuurlewe, die see, kosmaak en resepte, asook humorverhale. Kort voor sy dood in 2001 het hy self die bundel *Skater* met tagtig van sy humorverhale uitgegee. Benewens sy skrywersbedrywighede bied Pieterse radio- en televisieprogramme aan en werk mee aan kommersiële films (Inligting: Jenny Pieterse, Albertinia. 2 Desember 2002). Met sy oog vir die afwykende in die mens, deernis met swakhede en onvolmaaktheid, maar ook 'n diepgaande kennis van die donker kant van menswees en die mens se neiging tot opportunisme, kan hy met gemaakte erns en rake woordspeling satiriseer, ironiseer en relativeer. Sy voorliefde vir die buitelewe en intieme kennis van die natuur rus hom toe om met passie en gesag te skryf oor die ryke natuurerfenisse van Suidelike Afrika.

Die lewensblyheid van sowel die hoofkarakter as die ek-verteller en die hoofsaaklik lughartige aanslag in die teks herinner onwillekeurig aan Amos Oz (1999:114-115) se pleidooi dat daar ook gelees moet word vir die genot daarvan. Oz meen die intieme binnekant van 'n storie laat ons toe om die buite-werklike te verken, te begryp en oop te stel aan ons sinne, ons vrese, ons verbeelding en ons passie en dat ons ruimskoots moet toelaat vir hierdie soort inwerking. As die oogmerk egter is om spesifiek die humor in so 'n verhaal te ondersoek, is dit onvermydelik dat na die samestellende dele van die geheel gekyk moet word. Die ideaal is egter om, wanneer die proses van ontleding afgeloop het, tydsam te herlees, nie net om die eenheid te herstel nie, maar ook om die nuutgevonde insigte as leserswins in perspektief te plaas.

Hierdie teks is 'n uitgebreide karakterisering van 'n uitsonderlike lewensblye, maar ook in eie reg misterieuse figuur, waarin daar saam met die goedaardige humor gebruik gemaak word van sterk elemente van die groteske, karikaturale en selfs van swart humor. Dit gaan egter ook verder: aanvanklik is sterk metatekstuele elemente teenwoordig en kan in sommige opsigte van 'n verhaal binne 'n verhaal gepraat word, weens die prominente posisie van die ek-spreker. Die verteller lewer aan die begin van die



vertelling kommentaar op figure wat aanleiding gee tot stories, omdat diegene onder meer deur hulle leefwyse die grens tussen fiksie en werklikheid ophef:

'n Storie is net 'n storie as daar iemand is wat hom kán vertel. Maar 'n storieverteller het 'n storiemaker nodig, een wat leef asof die lewe self miskien 'n storie kan wees. Maar in vandag se kitskultuur word die ruimte vir dié soort legendes skraps. Dit is tog net nie meer paslik om ónpaslik te wees nie. So verdwyn die legendes. Ook die legendes van die Weskus (Pieterse 2001:195).

Een so 'n ónpaslike legende is Footloose Venter, eintlik Gert Venter, oor wie hierdie vertelling handel. Hy is een van die begenadigdes wat nie net 'n storie lééf nie, maar ook kan vertel, hoewel die geloofwaardigheid van sy stories die hoorder "net daardie klein bietjie laat twyfel" (Pieterse 2001:196). Met hierdie onderbeklemtoning (een van die strategieë wat veelvuldig deur Pieterse gebruik word) word die leser bedag gemaak daarop dat "bewyse" vir die ongeloofwaardigheid van Footloose se belewenisse, al dan nie, 'n prominente posisie in die vertelling sal inneem.

Footloose Venter kampeer onwettig binne 'n natuurreservaat waar hy 'n kamp opslaan wat herinner aan 'n militêre basis. Hy ry met 'n ou weermagvoertuig om die groot voorraad persoonlike besittings te karwei en dit is duidelik dat hy ingerig is om lank te bly. Benewens die baie losgoed het hy ook 'n uitsonderlike groot kat, 'n bokserteef wat 'n leeuwelpie onder die bed in sy woonstel grootmaak en die verteller se hanslam wat by hom aangekom en daar gebly het. Snags stroop hy kreef, bedags tart hy die wetstoepassers en leen by geleentheid die verteller se bakkie om kreef onwettig in die Kaap te gaan verkoop. Hy vertel vele stories omtrent sy eie ervarings wat so grens aan die onwaarskynlike dat daar groot twyfel oor die outentisiteit daarvan bestaan. In die slot word 'n paar van die kernvrae egter verrassend onthul.

Footloose is dié een "wat laatnag daardie dun, donker, maer hangskouerlyf van hom in drie verskillende knope om 'n kitaar kan draai" en sy liedjies "met 'n paddavoet op 'n karavaanvloer kan uitslaan dat die branders stil word. Die een wat enige ding kan doen



en enige ding kan verander, enige tyd, enige plek" (Pieterse 2001:197). Hierdie Weskuslegende is kontemporêr deurdat hy 'n tipiese postmodernistiese uitkyk op die lewe openbaar. Hy is in totale opstand teen konvensie, gebruike, voorskrifte, gesagsordes en reglementering. In die proses oorskry hy alle neergelegde grense van wetlikheid, outoriteit, strakke definiëring, ankerpunte en tradisionele grondbeginsels. Sy faam het hom die twyfelagtige eer besorg dat daar 'n sloep op Tietiesbaai is wat "Footlose se gat" (Pieterse 2001:197). genoem word. As 'n man onder manne is daar egter ook 'n kontradiksie in sy komplekse samestelling. Sy lughartige gemeensaamheid en vermoë om mense te beïnvloed en te manipuleer, rym nie heeltemal met sy neiging om as alleenloper sy heil te soek nie, veral nie langs die kreefkus, en in donker nagte nie.

Daar is ook die karikaturale visuele impak van sy bewegings in die donkerte (vgl. Bergler 1956:39). Hy kom "sing-sing van Voorbaai se kant af aangeslof met die kat, die bokser en die hanslam in 'n ry agterna. Hy het sy duikpak aan, die binneband met die kreefniet op sy kop, kitaar voor die bors, flitslig onder die arm, botteltjie onder die ander arm. Hy slaan daardie snare dat hulle dreun. Oor die klippe moet hy hoog trap om nie neer te slaan nie, deels as gevolg van die enorme paar paddavoete wat hy aanhet wat aan alles vashaak" (Pieterse 2001:205). Die innuendo is duidelik. Daar moet 'n rede wees waarom hy die paddavoete op land nie uittrek nie.

Die karakter met geen erg aan netheid en orde nie toon min konsiderasie teenoor sy medemens, gebruik 'n ondiensbare militêre eland as ryding en slaan kamp langs die see op asof dit 'n boskamp van egte oorlogvoerendes is. Sy uitdagende houding word gereflekteer deurdat hy in 'n reservaat kampeer sonder toestemming, in die nag teen alle verordeninge in gaan kreef duik, drade plat ry om binne verbode gebiede te kom en onder die wakende oë van die kreefinspekteurs rustig smokkel met die begeerlike buit.

Die troeteldiere, waaraan hy besonder geheg is (hoewel hy nie deurgaans soos 'n dierieliefhebber optree nie), is ewe verrassend onkonvensioneel. In sy woonstel, onder die bed in die slaapkamer, maak hy na bewering 'n leeuwelpie groot wat aan die bokserteef drink. Hy het 'n woeste groot mannetjieskat, Vrotmossel, wat die verskrikking van elke



hond, maar ook van die leeu, is. En dan speel hy peetpa vir die hanslam van die verteller. Wanneer hy see toe gaan, stap die vreemde optog van diere in gelid saam met hom – 'n toneel wat lyk asof dit die Bremerse Stadsmusikante van die broers Grimm parodieer (Pieterse 2001:205). Die geharde, taaie, gewese vlootduiker wat borrelsiekte opgedoen het sodat sy neus telkens nog bloei van die koue water, vee later, na sy duikery, die bloed van sy eie neus af, maar dan doen hy dieselfde met die skaaplam waarvan die neus om 'n heel ander rede aan die bloei raak (Pieterse 2001:208). Daar is dus 'n onverwagte teenstelling in sy komplekse samestelling. Die bruuske, onverskrokkenheid staan hier teenoor teerheid en deernis, wat hy meermale teenoor diere toon. Die afvee van die skaaplam se neus is ook 'n humoristiese oorskryding van normale verwagtinge.

As Footloose die kroegbesoekers op Paternoster met sy sang en kitaarmusiek vermaak, lê die kat op die toonbank, hy trommel op die ribbekas van die hond by sy voete en die skaaplam sit met 'n gespalkte been op sy skoot. Deur die groteske word die vermaaklike ooreenkoms tussen mense en diere op die spits gedryf (vgl. Pretorius, in Cloete:156): Die lam is pienk gekleur met versiersuiker, het rooi lippe, swart wenkbroue, 'n rooi lintjie op sy kop en 'n geel satynband om sy nek – 'n "romantiese" verbeeldingsvlug wat skerp kontrasteer met Footloose se fisieke krag, onverskrokkenheid, sy praktiese funksionering en sy liefde vir die buitelewe (die offisier by die hospitaal noem hom: "Een van die beste duikers wat ons ooit in die vloot gehad het..." (Pieterse 2001:217).

Daar is egter ook 'n negatiewer keerkant: Telkens as die lam wil afspring, "slaan Footloose hom 'doienggg' met die bak van die kitaar 'n ordentlike hou oor die kop" (Pieterse 2001:213). Ewe nonchalant verduidelik hy van die hanslam se gespalkte been toe die leeu hom bykom: "Niks ernstigs nie, net sy been afgeklap, maar ek dag ek bring hom liewers terug, netnou klap hy sy nek af" (Pieterse 2001: 214-215). Hierdie humoristiese onderbeklemtoning strook met die beeld van ongeërgdheid wat die outeur van dié karakter skep. Later verdrink die hanslam selfs in die see, indirek deur sy toedoen. Ook oor die erotiese sy is hy nonchalant en vol bravade. Hy haal 'n fotoalbum uit en wys aan die verteller 'n foto waar hy met 'n meisie lê op die sand van 'n eiland, met



palmboome in die agtergrond . Sommer so half terloops merk hy op: "Die Comore-eilande. Toe ek saam met die baas se vrou was" (Pieterse 2001:201).

Footloose is 'n kreefsmokkelaar met 'n groot disrespek vir die gereg en kreefinspekteurs, wat oornag 'n fuik in die poele plaas, snags met 'n flits duik, die verteller se bakkie onder 'n valse voorwendsel leen om gou te gaan bel en vervolgens die hele nag wegbly. Later erken hy hy was dringend Kaap toe, die geleende bakkie se bak is vol swart kreefsous en hy sit met rolle note in die kroeg en koop drankies vir die ander drinkers. Ook sy vertrek van die see af is skielik, nadat blyk dat die gereg op sy spoor is. Die hele nag voor sy vertrek verbrand hy byvoorbeeld onbekende goed in groot konkas. Die afleiding kan gemaak word dat sy bedrywighede as marienestroper en kreefduiker ten nouste aansluiting vind by die kennis wat hy opgedoen het in sy voormalige beroep as duiker in die vloot. Daar is iets geheimsinnigs, feitlik bonatuurliks, aan die karakter, veral as gevolg van sy bewegings in die donker, maar ook as gevolg daarvan dat hy swyg oor dit waarmee hy besig is. Tog oortree hy andersins met 'n tartende openheid: "Hy sê hy gaan my nog vang, maar ek sê vir hom sy gat. Poeliesman se gat" (Pieterse 2001:215).

Die outeur beeld hierdie karakter dus uit as totaal grensoorskrydend in elke optrede. Daarby onderneem sy fantasieë klaarblyklik wilde vlugte, selfs verby die groteske tot op die grens van die absurde. Al hierdie aspekte skakel goed met sy onvoorspelbaarheid en avontuurlike, ongebonde gees - Footloose is 'n vat vol teenstrydighede. Ten spyte van sy effense onderduimse karakter en wetsongehoorsaamheid het Footloose ook eienskappe het wat aan die anderkant van die skaal balanseer. Hy is immers joviaal, gesellig, lief vir geselskap, (al kan hy ook vir homself geselskap hou as dit moet), is erkentlik en betaal sy skuld (byvoorbeeld vir die leen van die bakkie), is vrygewig en onthaal graag (tydens die kroegtoneel), maak graag musiek vir ander en is blymoedig en opgewek, selfs al gaan dit fisiek nie so goed met hom nie (byvoorbeeld tydens sy verblyf in die hospitaal).

Footloose is ook 'n baie goeie verteller, maar sy beste vertellings staan onder verdenking. Die eerstepersoonsverteller beweer tereg: "Soveel ongelooflike dinge kan net nie in een leeftyd met een mens gebeur nie" (Pieterse 2001:204). Daar is die diep krapmerk aan die



oogbank van die bokserteef, waar die leeutjie haar kwansuis sou geknou het, asook die hele storie van die hanswelpie in die woonstelkamer. Die eilandvakansie met die baas se vrou laat die wenkbroue lig. Kort-kort vertel hy van sy Land Rover wat gaan kom. Ook hoe hy die borrelsiekte opgedoen het tussen reuse-seekatte met "vyftienvoetvoelers". "Dan pêddel jy, broer, jy kyk nie op jou oorlosie om te sien hoeveel minute jy langs die pad moet wag nie" (Pieterse 2001:208). Die angsoomblikke van die benouende situasie word geestig gekontrasteer deur die ongeërgde agternaperspektief. Wanneer hy vertel van die perlemoene so groot soos skottels by die Geut, verwys hy ook na die een wat sy vriend se vingers teen die rots vasgeknel het. "As ek nie sy pols met 'n duikmes afgesny het nie, het hy verdrink" (Pieterse 2001:210). Agter hierdie bizarre aanspraak, wat grens aan die swart humor, moet 'n groot vraagteken geplaas word, ten minste dan voorlopig (vgl. Pretorius, in Cloete 1992:171).

Die feit dat hy in die hospitaal beland met veelvuldige beserings kan sekerlik as bewys dien van die leeutjie wat toe 'n leeu geword en sy baas toegetakel het. Die foto van hom en sy baas se vrou op die eiland is 'n verdere bewys van moontlike geloofwaardigheid. Daar is nie veel bewys van die groot seekatte wat die oorsaak van die borrelsiekte was nie, maar as die verteller die hospitaal verlaat, klim 'n man uit 'n Land Rover en stap met sleutels aan 'n ringetjie in die rigting van die besoekerslokale - en juis daardie man het een stompie-arm. Die geheimsinnige vrae rondom die Footloose-karakter se lewe gee die leser geleentheid om 'n geesdriftige medeskrywer van die verhaal te wees.

Afgesien van die beeld van hierdie interessante maar komplekse karakter, verskaf die verteller ook op vermaaklike wyse inligting oor sy eie doen en late op Tietiesbaai en sy interaksie met die omgewing en met Footloose. Dit geskied deurgaans by wyse van 'n heel oorspronklike siening van bekende dinge en 'n rustige gedetailleerde kommentaar, waarby die voorbereiding van kampkos ook 'n vername rol speel (vergelyk die kreefbraai (Pieterse 2001:210). Die spreker se kennis van die omgewing en spesifiek die seelewe, sy menslikheid en begrip, asook sy oog vir die humoristiese en sy vermoë om dit keurig te verwoord, maak van hierdie vertelling 'n genotvolle leeservaring. ("Wát nie alles binne-in daardie armieding gepak is, sou net 'n kind kon raai" – Pieterse 2001:197; "...



die Ingelsman se skaap wat op die nuwe bure se nuwe kampkombersie piepie en hulle Checkerssakkie oopvroetel om te kyk of hulle nie dalk wortels saamgebring het nie – Pieterse 2001:198) Boonop word die leser genoegsame geleentheid gegee om self betrokke te raak, veral vanweë die skrywer se manier om indirekte inligting deur te gee. Wat nie gesê word nie, is ewe belangrik as die uitdruklike en dit wat by implikasie gesê word. ("Mense moet liever nie dink ek is vir hulle kwaad nie, netnou sit ek met nog 'n skaap in die karavaan" – Pieterse 2001:198). Die leser kry voldoende geleentheid om afleidings te maak en nuwe verhoudings te konseptualiseer. Dit het onder meer tot gevolg dat die Footloose-karakter, ten spyte van die donker sy van sy lewe, tog aanvaarbaar is, in so 'n mate dat die leser na die ontknoping 'n verskoning wil aanbied vir sy moontlike vooroordeel.

Die taalaanwending verskaf genot om die oorspronklike, aardse beelde, die spitsvondigheid en die neiging om meer formele taalgebruik te parodieer wanneer die meer alledaagse beskryf word. Enkele voorbeelde van taalwinste word aangedui:

\* In die volgende aanhaling, 'n verwysing na Matt. 22:37, word 'n Bybelse parodie gebruik om groter geloofwaardigheid aan die stelling te verleen: "...al sê jou hele hart en jou hele siel en jou hele verstand vir jou die storie kán nie waar wees nie" (Pieterse 2001: 196).

\* In die volgende uitdrukking satiriseer die outeur die hoogdrawende amptelikheid van 'n instelling soos die staatsdiens: "Sommer netso, sonder basuingeklank, sonder aankondiging, sonder voorafkennisgewing, sonder begeleide, sonder proklamasie in die staatskoerant" (Pieterse 2001:197). Hier word gespot met die Footloose-karakter se onverwagte aankoms, juis omdat hy sy kreefstropery so onopvallend moontlik wil bedryf.

\* In hierdie aanhaling word erg oordryf en in die proses normale verwagtinge oorskry in 'n poging om 'n humoristiese situasie te skep. "...die grootste katmannetjie wat ek nog ooit in my lewe gesien het. So 'n gemmerkleur met sulke geel oë wat diep in jou inkyk en jou die hele tyd laat wonder of hy jou eers gaan doodbyt voor hy jou opvreet, of gaan hy jou lewendig in stukke skeur" (Pieterse 2001:199). Deur erge oordrywing van die bekende skep die skrywer in werklikheid 'n karikatuur van die kat.



\* "As die meisie iets aanhet, kan 'n mens dit nie sien nie" (Pieterse 2001:200). Deur hierdie woordspel gee die verteller te kenne dat die meisie op die strand skraps geklee is. Die tegniek is om uit te gaan van die aanvaarding dat die meisie wel 'n kledingstuk dra, maar deur te sê dat dit nie sigbaar is nie word die karigheid daarvan beklemtoon.

\* In die volgende paragraaf oordryf die verteller deur die erns van kreefstropery aan 'n halsmisdaad te koppel en toepaslike regsterme en name metonimies, allitererend te gebruik. Die grensoorskryding bevorder die humoristiese effek: "Om in die nag te gaan kreef uithaal, is een van hierdie oortredings wat jy daar tussen gewapende roof en moord met verswarende omstandighede in die wetboek kry. En dit is nie op bladsy een nie. Hy is al 'n hele ent vóór bladsy een gedruk. Sommer so tussen die voorwoord deur regter Doodstraf du Plessis (SC) en die inhoudsopgawe deur advokaat Lewenslank Labuschagne ..." (Pieterse 2001:201).

\* Op bladsy 202 verwring die verteller 'n bekende uitdrukking ter wille van beklemtoning, wanneer hy sê: "Dit voel my as ek net vat aan die ding is ek klaar in die tronk. Vir ewig en 'n rukkie." Dit is 'n parodie op die bekende uitdrukking "vir ewig en altyd" en het ten doel om 'n humoristiese effek te verkry deur die woordspel.

\* Swart humor is die uitbuiting, ter wille van 'n humoristiese effek, van 'n situasie wat normaalweg 'n reaksie van afsku, afgryse en jammerte ontlok (vgl. Pretorius, in Cloete 1992:171). Pieterse gebruik so 'n strategie in die volgende aanhaling: "...die kasset op die 'Hi-fi' is net op die plek waar die sanggroep die orkeslede vermoor en hulle bloed oor die gehoor spuit" (Pieterse 2001:202). Deur oordrywing word die afgryslike blootgelê, maar dit is duidelik dat gespot word..

\* Die verteller gee in die volgende aanhaling 'n vermaaklike beeld van die twee honde wat ylins vlug nadat die groot kat hulle geklap het: "Floors en Flossie hardloop hangkop bo in die duine langs, omkyk-omkyk na die plek van onheil. Die vrees van die dood is in hulle gemoedere" (Pieterse 2001:204). Deur die gebruik van hoogdrawende woorde soos "die plek van onheil" en "die dood is in hul gemoedere" word menslike ervarings en emosies op twee honde van toepassing gemaak. Die onvanpaste vergelyking is terselfdertyd die diskrepansie wat 'n hoeksteen van die humoreffek is.

\* "As die nood op sy hoogste is, is dit net twee weke, dan is die uitkoms daar..." (Pieterse 2001:210). 'n Bekende uitdrukking word gedeeltelik geparodieer om daaraan 'n betekenis



te gee wat presies die teenoorgestelde van die oorspronklike is. Waar die oorspronklike uitdrukking beklemtoon dat 'n uitkoms naby is, is die implikasie nou dat die uitkoms baie ver is.

Wanneer die verteller 'n beeld gee van Footloose se kamp, word 'n lang lys voorwerpe beskryf. In hierdie geval het die enumerasie ten doel om die personasie se komplekse, uiteenlopende eienskappe verder te belig. In 'n humorverhaal het enumerasie dikwels ten doel om belaglikhede uit te wys. Sodra die enumerasie egter ook disparate items insluit, word kontras geskep en teenstellings beklemtoon sodat 'n humoristiese effek verkry word. Hoog en laag, gesofistikeerd en aards word saamgevoeg en spanning tussen teenoorstaandes geskep. Hierdie onvanpastheid of onversoenbaarheid is 'n kernelement van die humor, soos in die bespreking van die drie humorteorieë aangetoon (vgl. Afdeling 3.7). Dit is vergelykbaar met die enumerasie van disparate items wat ook in Belcher se "Beskermengel" voorkom, waar die lys van die behoeftige gesin se aardse besittings beskryf word.

Die outeur gebruik by twee geleenthede die woord *verskriklik* op 'n ongewone, dog humoristiese wyse. Normaalweg beteken die woord in 'n *hoë mate*, *ontsettend*, *hewig* of *erg* (vgl. HAT 1994). Pieterse gebruik dit egter in 'n ander verband, wat 'n kontras met en 'n uitbreiding van die bekende suggereer. Die verteller ontdek dat Footloose se fuik, wat vol kreef in 'n sloep gelê het, skielik leeg is, "verskriklik leeg" (Pieterse 2001:211). Volgens alle aanduidings is daardie kreef gedurende die nag onwettig gesmokkel. "Verskriklik" kry in hierdie bepaalde konteks dus 'n bykomende betekenis. As enige houer leeg is, is daar niks binne nie. Daar bestaan dus logiesgewys nie iets leër as leeg nie. "Verskriklik leeg" moet in hierdie verband dus iets soos "ontstellend leeg" beteken. Die swendelaar het 'n groot waagstuk uitgevoer tot ontsteltenis van die verteller, maar daardeur sy eksentrisiteit en opportunisme beklemtoon. In die ander geval sit Footloose en kitaar speel in die kroeg, met iets pienks, soos 'n teddiebeer op sy skoot. Dan besef die verteller dit is die skaaplam wat deur Footloose pienk gekleur is. Om sy verbasing te kenne te gee en terselfdertyd die humor van die situasie te beklemtoon, sê hy dan: "Dis die skaap. Dis verskriklik die skaap" (Pieterse 2001: 213). Ook in hierdie geval is dit vir



die verteller ontstellend maar ook lagwekkend dat hy nou die eenaar van 'n pienk skaap is. Dit is 'n geestige manier om te sê die besef dring tot hom deur dat dit werklik die skaap is.

Die verteller sê hy het geleer om nie te gaan kennis maak wanneer nuwe bure besig is om toerusting af te laai en kamp op te slaan nie. Hy noem 'n lang lys probleme wat sulke kampeers gewoonlik teenkom en suggereer dat hulle hulp daarmee nodig het. Dit is 'n satire op die sleur en probleme wat mense hulself vrywillig op die hals haal wanneer hulle gaan kampeer en die gerief van 'n eie huis prysgee.

Die skets van die Footloose-karakter is in werklikheid 'n verhaal binne 'n verhaal. Dit gee 'n goeie beeld van die verteller se houding teenoor die bepaalde karakter. Ten spyte van sy growwe kante, word deernis by die leser gewek. Die goedaardige humor skep die empatie en welwillendheid teenoor die karakter. Hy word nie totaal verdoem vanweë sy donker bedrywighede nie, want daar is te veel mensliks in hom; trouens, die leser hoop deurentyd dat hy nie gevang sal word nie, want hy toon nie die eienskappe van 'n ware misdadiger nie. In die mengsel van goed en kwaad in hom temper die goeie in so 'n mate dat hy aanvaarbaar bly vanweë sy medemenslikheid. Ook deur die wisselspel tussen fantasie en werklikheid verseker die idealisme en verwondering dat die leser steeds uitsien na 'n volgende onverwagte horison met 'n moontlike nuwe perspektief.

Dit het ook veel te doen met die interaksie tussen die verteller en die karakter. Die verteller dien as katalisator wanneer die karakter die perke van die donker realiteite nader. Hy dien as gewete en dit vermag hy deur hul gedeelde ervarings en insigte. Die karakter en die verteller deel dieselfde liefde vir en kennis van die natuurlêre en veral die see en sy bewoners. Dit is die uitlaatklep na volkome vryheid van knellende bande, konvensies en beperkinge. Die verskil is net dat die verteller meer bewus is van die grense wat nie oorskry word nie, omdat dit op 'n botsing met die gereg en die norme van die etiek mag afstuur. En hier lê die belangrike verskil ook: die Footloose-karakter laat hom nie inperk deur die reglemente wat wetstoepassers nodig maak nie.



Behalwe die geestelike band tussen die twee, is daar ook die fisieke band van gedeelde ruimte wat intense waarneming, maar ook vrugbare interaksie (sonder noodwendige beïnvloeding) moontlik maak. Dit is ironiese toeval dat hulle mekaar in die slot by die hospitaal groet met elkeen 'n toegeswelde oog en 'n knop teen die oogbank. Albei het vir 'n oomblik vergeet van die vierkilogramklippe wat Footloose se plastiekseile moes anker en het by verskillende geleenthede onwetend daarin vasgeloop, met treurige gevolge. Die identiese teenspoed met die klippe smee egter die twee karakters stewig aan mekaar, ten spyte van ander verskille.

Die klimaksslot wat eintlik antwoorde bring op drie van die kwelvrae oor Footloose se geloofwaardigheid, verskaf terugskouend die werklike perspektief op 'n karakter met 'n unieke geestelike samestelling, en is eweneens openbarend van die verteller se houding teenoor die karakter. Die verteller toon sy bewondering, maar ook sy agterdog; sy toegeneentheid, maar ook sy afkeur; sy vertroue, maar ook sy twyfel. By die hospitaal bevestig majoor Rankin Footloose se uitnemende vlootloopbaan, daar staan die verwagte Land Rover en die man met die sleutels het wel 'n stompie-arm. Die leser kan dus die verhaal verder konstrueer.

Footloose Venter, met sy tipiese postmodernistiese siening van die lewe, word as 'n groteske figuur uitgebeeld wat vreemd en absurd ronddwaal in 'n andersins bekende leefwêreld. Die outeur se karakterisering van hierdie misterieuse voormalige vlootduiker laat geen twyfel oor Footloose se meestal duistere motiewe nie. Die strategie om die personasie te omgewe van 'n reeks tergende vrae rondom sy geloofwaardigheid en bona fides en dit op 'n humoristiese wyse vol te hou tot in die klimaksslot, plaas die teks in 'n ander kategorie as die gewestelike, wydlopige humoristiese tekste van byvoorbeeld Langenhoven (wat meestal satiriseer), Boerneef, P.H. Nortje, A.A.J. van Niekerk en Jan Spies, wat weer hoofsaaklik van die goedaardige humor gebruik maak. Soos tevore vermeld (vgl. bespreking van Eitemal se "Oom Sybrand se tweede offer"), is dit egter opvallend dat selfs kontemporêre skrywers van humoristiese prosa meermale steeds die landelike milieu verkies as agtergrond vir hul tekste (vergelyk in dié verband ook Abraham H. de Vries se term "verledeverliefdheid" (1998:41). Die skrywer se invleg van



kwinkslae en vermaaklike anekdotes plaas hierdie teks wat dit betref in 'n kategorie saam met dié van Langenhoven en Spies.

## 2.26 Jeanne Goosen: Tydelike permit (*Straataf* 2001:24-26)

Jeanne Goosen lewer sedert die jare sewentig belangrike bydraes tot verskeie genres in Afrikaans. Haar prosa word veral gekenmerk deur eksperimentering en vernuwing. In dié verband merk Eduan Swanepoel (in Van Coller 1998:457) op dat haar prosadebuut, *Om 'n mens na te boots* (1975), moontlik een van die eerste postmodernistiese prosawerke in Afrikaans is. André P. Brink bevestig hierdie uitspraak (*Rapport*, 2 Maart 1986) en gaan selfs verder om dit "byna 'n 'model' van die postmodernisme" te noem. Dit gaan volgens Brink nie soseer om die storie nie, maar om die *proses* van vertel. In 1987 publiseer Goosen *Louoond*, wat veral die vroulike ervaringswêreld verwoord (vgl. Annemarié van Niekerk, in Van Coller 1999:421). *Kat in die sak*, 'n bundel uiteenlopende kortverhale met sterk ironiese toespeeling in die titelverhaal, verskyn in 1986. Goosen se veelbekroonde (met die M-Net-, Sanlam-, *Rapport*- en CNA-pryse) *Ons is nie almal so nie* (1990), het die menslike eensaamheid as tema en 'n voorskoolse kind as verteller.

*O.a. Daantjie Dromer* (1993) het weer 'n kind as verteller, handel oor die enkeling se droom om iets beduidends te kan wees en gee 'n ironiese beeld van die Afrikaner se toenmalige politieke en godsdienstige illusies. Dit sluit ten nouste aan by "Tydelike permit" (wat bespreek word), "Gesprek" en "Ou Aaina" uit *Straataf* (2001). In 1995 bundel Goosen *'n Gelyke kans*, in 2001 verskyn *Wie is Jan Hoenderdief?* en in 2002 *'n Pawpaw vir my darling*. 'n Verset teen burgerlike konvensies en pogings tot ontvlugting van so 'n burgerlike bestaan by wyse van fantasieskepping loop dwarsdeur Jeanne Goosen se oeuvre as terugkerende temas (Van Niekerk, in Van Coller 1999:421).

Hierdie besondere teks uit die jaar 2001 het 'n droom as boustof, iets soortgelyks as Abraham H. De Vries se "Kowie Brönn van Montagu", wat juis vanweë die moontlikhede wat in die fantasie geleë is, ruimte verskaf vir verkenning en ontginning,



maar terselfdertyd 'n hoë eis stel aan dissipline om dit nie 'n ongebreidelde loop te laat neem nie.

In hierdie teks kan 'n voortsetting gevind word van 'n tendens by Goosen, wat Van Niekerk (in Van Coller 1999:381) beskryf as 'n onderliggende spel van versinning en nabootsing. Daarnaas word aspekte van die makabere en die groteske aangetref. Volgens Kannemeyer (1988:328) is sommige verhale in Goosen se debuutbundel, *'n Kat in die sak*, verwant aan Kafka en Ionesco se tipe absurdisme. Dit geld in 'n hoë mate ook vir die teks onder bespreking. Die outeur lewer terselfdertyd wrang en ironiese sosiale, kulturele en godsdienstige kommentaar deur 'n totale omkering van gevestigde opvattinge, maar in 'n feitlik sprokiesagtige styl. Van hierdie ruiling van tradisionele opvattinge sê Van der Merwe (1994:78): "... the old stereotypes are not done away with; but the roles are reversed".

"Deesdae droom ek dikwels van die Hiernamaals, of om dit minder alarmisties te stel, die paradys" (Goosen 2001:24). Dié verwysing na veelvuldige drome heel aan die begin, berei die leser reeds voor op 'n grensoorskrydende tipe vertelling. 'n Droomwêreld het sy besondere kenmerke soos fantasie, onwerklikheid, ontvlugting en ontvlugbaarheid (deur middel van die realiteit wanneer jy uit die droom wakker word). Die droom word verklaar as 'n nawerking in die onderbewuste van bestaande kennis, ervarings, insigte, vrese en verlangens. Die feit dat die verteller *dikwels* droom, impliseer dat sekere van hierdie genoemde elemente moontlik ook in haar (in die verhaal word die verteller as vroulik geïdentifiseer) wakende leefwêreld met 'n bepaalde frekwensie voorkom en dat daar in werklikheid ook 'n ander begin voor hierdie begin bestaan (vgl. Oz 1999:7-10). Soos voorheen genoem, skep elke nuwe begin van 'n verhaal volgens Said (1978:13) 'n uniekheid, maar verweef ook die bestaande en die bekende. 'n Begin verteenwoordig dus 'n wisselwerking tussen die bekende en die nuwe. Wat in hierdie verhaal plaasvind, is dat die bekende konsepte van die droomwêreld-fantasie en die leser se eie voorstelling van die hiernamaals as noodsaaklike boustone geld vir die konstruksie van 'n nuwe skepping.



Die gebruik van die woord "Hiernamaals" word dadelik gekorrigeer na "paradys", as sou dit "minder alarmisties" wees. Dit is vir die leser 'n aanduiding van 'n keuse vir 'n verhaal in ligter luim: "Hiernamaals" het naamlik 'n sterker religieuse konnotasie en staan in verband met dit wat op die gelowige wag na die aardse dood, met die implikasie van 'n oordeel, al dan nie. Dit suggereer dus 'n soort eindigheid wat sommige as bedreigend mag ervaar. "Paradys", daarenteen, het 'n konnotasie van die aangename, die fantastiese, 'n lushof of 'n lieflike oord; alles dus positief. Die doelbewuste omstelling het hier nie net 'n eufemistiese funksie nie, maar getuig eerder van 'n getemperde opsetlikheid wat die verdere denkpatroon subtiel in 'n bepaalde baan plaas.

Die veelvuldige drome oor die paradys word deur die verteller in verband gebring met die "uitmergelende hitte" ('n logiese verklaring dus), want in die verbeelding is die Tuin 'n koel plek (Goosen 2001:24). Hier is egter ook sprake van 'n vernuftige kontras deur die verband wat gesmee word met die teenpool van die paradys, met ander woorde die verdoemenis of hel, wat tradisioneel 'n warm plek sou wees. Die verdere verwysing na die Tuin as 'n koel plek bring assosiasies met plante, soos bome en vrugte. Die pampoene, wat in aansluiting hiermee later 'n belangrike aspek van die verhaal vorm, is egter beslis nie 'n groentesoort wat met die paradys geassosieer sal word nie. Die kontrastering van die goeie teenoor die slegte, die aanneemlike teenoor die verwerplike, die skone teenoor die wanstaltige, die hoë teenoor die lae, word deurgaans volgehou. In die kontras is implisiet die onversoerbare vervat wat 'n hoeksteen van die humormodi, maar spesifiek ook van die satiriese benadering is.

Die apostel deel die verteller mee dat die inwoners van die Tuin 'n vergadering belê het waarop gekla is dat dit eintlik te goed gaan, in so 'n mate dat die lewe bra vervelig begin raak. Hier word die draak gesteek met die gewoonte om vergaderings te hou, die neiging om vergaderings te gebruik om te kla en die hebbelikheid om te kla, selfs as dit so goed gaan dat daar nie op verbeter kan word nie. "Selfs 'n engel kan nie net van teksverse en vrugte lewe nie" (Goosen 2001: 24). Hier word die herkenbare versteur: die teksvers en vaste uitdrukking dat "die mens nie van brood alleen kan lewe nie", word plotseling in 'n nuwe, onbekende verband geplaas – 'n klein pastiche. Die verwysing na die apostelfiguur



parodieer die stereotipe van baie gelowiges dat die apostels "amptenare" in die hemel sou wees. Daar word verder gekla dat Jeremia 'n regte kopseer word. Dit is weer 'n sinspeling op die Bybelse interteks, "Die klaagliedere van Jeremia". Hy kla nog steeds ten spyte van sy salige verblyf in die paradys. Die mens kla nog te maklik, selfs met die spreekwoordelike witbrood onder die arm. Dit is 'n goeie voorbeeld van retoriese ironie waar daar, gesien van die kant van die waarnemer, 'n diskrepansie bestaan tussen normale verwagtinge en die realiteit (vgl. Pretorius, in Cloete 1992: 190).

Daar word verder gekla dat die Prediker almal in die Tuin in 'n depressie in praat, terwyl daar nie medikasie soos Prozac teen neerslagtigheid is nie. Die ironiese ondertoon hiervan is dat daar selfs in die Tuin, as gevolg van al die prediking, mense is wat skuldig voel oor hul onvermoë om te voldoen aan die hoë geestelik-morele-religieuse eise wat aan hulle voorgehou word. Die skuldgevoel lei dan tot 'n neerslagtige lewenshouding, kwellinge en ongeluk. Tipies van die situasionele ironie, word die mens ontbloot as 'n slagoffer van 'n metafisiese ironie, wat inherent is aan die menslike bestaan (vgl. Kierkegaard 1966:271) – selfs al bevind hy hom in die paradys.

Die apostel "kommandeer" die verteller op as pampoenplanter ('n komiese soort diensplig), want hulle het 'n hanswors nodig ter wille van afwisseling en balans: "Niks waarby 'n té is, is 'n goeie ding nie" (Goosen 2001:24). Hier word 'n ou spreekwoord ironies afgespeel teen die tradisionele ekstreme opvattinge van 'n paradys.

Die onontbeerlike rol van die hanswors in die samelewing word ook beklemtoon. Etienne van Heerden (2000) sê byvoorbeeld die volksnar bemark die deugde van die grootste gemene deler, die volksmitologie. "Hy loop teen die grensdraad tussen fatsoen en oorskryding af. Hy bekruip heilige koeie, maar weet wanneer om om te draai." Die nar wil troos, eerder as aftakel, bevestig en nie uitdaag nie. Hy wil nooit ondermyn nie. Van Heerden waarsku dat die volksnar se rol nie onderskat mag word nie. Veral in tye van onsekerheid en verandering is die nar 'n magtige figuur. Hy bely gemeenskaplike sondes, maar is ook biegvader en geneser. Hy weet dat die glimlag, die giggel of die skaterlag vir die mens 'n verweer teen die dood is en " 'n bevestiging van léwe". Hierdie



attribute van die wêreld van die lewe moet nou op ironiese wyse troos bring aan diegene wat hulle ná die aardse lewe reeds op die begeerlikste plek bevind. Die nar word dus doelbewus opdrag gegee om vreugde te bring na 'n oord waar die volmaakte geluksaligheid veronderstel is om te heers – inderdaad *repos ailleurs*.

Die volgende paragraaf sluit aan by die titel van die verhaal, "Tydelike permit". Op sigself is die idee van 'n permit in die hemel komies, want dit impliseer dat amptenaarlike rompslomp nie slegs 'n aardse las is nie. Daarnaas is die ek-spreker kennelik nog hoegenaamd nie verseker van haar saligheid nie: "Jou verblyfpermit is net tydelik so jy moet nou nie onnodig bly word nie" (Goosen 2001:24). Daar moet bepaald 'n rede wees waarom die hanswors nie permanente verblyf in die paradys kan verkry nie. Die apostel stel dit immers duidelik dat sy weer op 'n wolk moet terugkeer sodra die werk afgehandel is. Die hanswors, wat dus nie kwalifiseer vir permanente verblyf nie, word (op ironiese wyse) geskik geag om vreugde te bring na 'n oord waar vreugde en geluk veronderstel is om almal se deel te wees – geluk word van die aarde ingevoer na die hemel. Die oënskynlike boodskap moet ook in hierdie geval deur die leser gedekodeer word om by die ware boodskap uit te kom. Dit beklemtoon die sterk intellektuele inslag van die ironie wat aan die leser ruimskoots geleentheid bied om onderskeidings te tref en verbande te lê (vgl. Cuddon 1982:338).

Die feit dat die apostel en die hanswors onder 'n suurlemoenboom rus en gesprek voer, dui ook op 'n veelseggende kontras. Daar is vroeër verwys na die inwoners van die Tuin wat van vrugte lewe, maar die suurlemoen is juis vanweë sy suur smaak nie 'n eetvrug nie. Tog vervul dit, net soos die hanswors, 'n onontbeerlike funksie; in hierdie geval om koelte te verskaf. Dit is gevolglik nie noodwendig slegs die uitverkorenes wat 'n nuttige funksie te lewer het nie. Satiriese elemente speel dus ook op 'n subtiele wyse voortdurend in op die verhaalgegewe, ten koste van die gewaande utopiese ideaal.

Die fantasie van die droomwêreld neem hand oor hand toe wanneer die hanswors die sak pampoenpitte plant. Afgesien van die snelle groei en wasdom, word die pampoene in verskillende kleure bekwaam, ooreenkomstig die konvensionele assosiasie met die



kleurryke hanswors-milieu. Daar is rooi, pienk, pers, groen, blou en selfs sneeuwit pampoene. Sneeuwit sluit weer aan by die tradisionele konsep van 'n engel in wit geklee. Die wonderlikste is egter die feit dat die pampoene (gerieflikheidshalwe) vierkantig is, "soos 'n boks waarin hulle koek pak by die tuisnywerheid" (Goosen 2001:25). Die laasgenoemde vergelyking smee nie alleenlik 'n verband tussen die verhewene en die aardse nie, maar beklemtoon 'n paradoks tussen skyn en werklikheid. Die ietwat platvloerse "boks" kontrasteer op sigself met die verhewenheid van die paradys.

Die betowerende pampoene ontlok bewondering van en bring vreugde en geluk aan die permanente inwoners. "Dit was 'n ervaring om deel te wees van soveel geluk" (Goosen 2001:25). Die nar vervul dus die ironiese funksie om bedruktheid te verdryf, waar bedruktheid nie veronderstel is om te bestaan nie. Deur die fantasie en die komiese word by die leser ook 'n gesindheid van genoegdoening geskep. Komies is in hierdie paragraaf ook die vermenging en gelykstelling van twee sfere, die paradyslike en toordery – die paradysbewoners dink die ek-spreker het die pampoene so "getoor" en sy wil nie die *magic* vernietig nie. Hulle is dus steeds bygelowig!

Die spreker openbaar dat sy vroulik is met die verwysing na datums, plekke en bekendes wat in die paradys raakgeloop word. Daar is byvoorbeeld haar voormalige tronkselmaat, 'n vrou uit die era van "die ou John Vorster" (Goosen 2001:25), wat saam met haar daar geland het na die 1991-nuwejaarsjologiesheid in Hillbrow. Die ironiese implikasie is dat selfs 'n kriminele rekord, voortspruitend uit oormatige vrolikheid, nie 'n beletsel tot die paradys is nie; direk in teenspraak dus met gekanoniseerde teologiese opvattinge.

Die verteller se twee honde is ook in die Tuin. "Die een het binneboud gelê met 'n swartrenoster en die ander een het heeldyd met 'n jagluiperd se stert gespeel" (Goosen 2001:25). In die eerste geval word die intimiteit tussen skepsels van verskillende aard nogal (vir die hemel) grensoorskrydend kru beskryf. Die "swartrenoster" sou selfs kon sinspeel op die afbreek van kleurgrense. In die paradys word aardse begrensings dus opgehef. Die verwysing na die hond wat met die luiperd se stert speel, is waarskynlik 'n intertekstuele verder voer van Jes.11:6: "Wolwe en skape sal dan saam bly, luiperds sal



tussen bokkies lê, kalwers en leeus en voerbeeste sal bymekaar wees en klein seuntjies sal vir almal sorg", asook Jes.65:25: "Die wolf en die lam sal saam wei...". Dit dui op die vreedsame aard van die hiernamaals, ten spyte van 'n potensieel gevaarlike spel. Hoewel hier sprake is van parodie, word die ironiese trant volgehou, met bykomende elemente van kontras, kontradiksie en paradoks. Dit bewys nogmaals dat ironie veel meer beteken as die uitdruk van die teenoorgestelde van wat bedoel word. Dit het inderdaad 'n betekenisvolle verruiming ondergaan (vgl. Johl 1988:10-14).

Met 'n mate van piëteit (hoewel dit normale verwagtinge oorskry) word verslag gedoen van 'n ontmoeting met die *Meester*: "Sy ooghare was met 'n potlood geteken en sy gesig was wit gepoeier soos dié van 'n geisja" (Goosen 2001:25). Dit vorm 'n skerp kontras met die kinderbybel-stereotipe waarmee die deursnee-leser bekend mag wees. Die figuur skep nogtans 'n positiewe beeld wat van goeie versorging spreek, al kom hy vreemd voor. 'n Vernietiging dus van tradisionele, vooropgestelde denkbeelde, met selfs 'n element van ligte skok daarby. Dit weerspreek die opvatting dat die Seun herkenbaar "een van ons" sou wees. Hy is dus nie toe te eien deur 'n bepaalde groep nie. Die geisja-voorkoms is nie net uitheems Japannees nie, maar suggereer ook iets van die mistieke, anderkant die ratio van die deursnee-Westerling. Die verteller slaag daarin om 'n element van onkunde en onskuld rondom die skyn te skep en vol te hou. Die leser wat egter meer as die handelende karakter mag weet en glo, kan derhalwe 'n distansiestelling inneem en daardeur 'n eie perspektief verkry (vgl. Pretorius, in Cloete 1992:191).

Die kontras en die andersheid word verder beklemtoon deur die feit dat Hy Engels praat met die hanswors. Die vredigheid, vreedzaamheid en verdraagsaamheid kry 'n nuwe dimensie as die Meester sê sy mag ook 'n dampie maak terwyl Hy aan 'n porseleinpypie (fyn en gesofistikeerd) suig en betekenisvol opmerk: "In heaven we live and let live" (Goosen 2001:25). Aardse taboes is gevolglik nie van toepassing nie. Daar heers groter insiklikheid as op aarde waar die mens hom verstrengel in sy eie norme, standaarde, gebruike, voorskrifte en wette. Die beelding is onmiskenbaar grotesk, maar terselfdertyd is 'n sterk satiriese effek deurlopend.



In 'n ander droom gaan die verteller uit op die stoep om wasgoed op te hang en daar sit 'n onvolmaakte hemelse wese ('n engel met 'n haaslip) op 'n (kitscherige) plastiekstoel, soos 'n gewone mens. Ten spyte van sy gebrek, habiteer hy in 'n oord waar ander begeer om te wees. In 'n derde droom verseker die engel die verteller dat daar "baie *freaks* ... onder die bome van die paradys ronddwaal." (Goosen 2001:26). Fisieke wanstaltigheid om die humoristiese kontras tussen die ideële en die reële uit te wys loop dwarsdeur die teks. Die engel beweer daar is nie iets soos die hel nie en maak dit af as "alles politieke propaganda" (Goosen 2001:26). 'n Belangrike teologiese argument word ineens gelykgestel aan die propaganda wat politici vir eie gewin versprei en wat tradisioneel 'n sterk leuenagtige element bevat. Soos oordrywing, het verkleining ook 'n relativerende effek via die humor.

In 'n derde droom is die verteller 'n kameelperd met 'n kort nek soos 'n boerboel. Omdat so 'n kameelperd nie die blare van die bome kan bykom nie, is 'n engel aangesê om te sorg dat daar altyd 'n waskom met Koo se *canfruit* beskikbaar is. Nog 'n fratsskepping (*freak*) het dus 'n tuiste gevind in die oord van voortreflikheid, maar vir voeding word spesiale voorsiening gemaak. Die onversoenbare lê daarin dat 'n dier van die veld met soet, menslike, geprosesseerde kos gevoer word. Die teenstelling tussen skyn en werklikheid word hier op die spits gedryf. Boonop word die handelsmerk genoem en gepraat van *canfruit* – weer 'n platvloerse beskrywing van 'n sogenaamd hemelse ervaring.

Na die drie spesifieke drome, word vierdens verwys na 'n tipe droom wat dikwels terugkeer: Wanneer die verteller "gereeld" droom van vlieg, is die vertrekpunt altyd 'n supermark se parkeerterrein. Die supermark as eietydse instelling, wat sentraal staan in die lewe van die moderne stadsmens, se parkeerterrein is inderdaad een van die min ruimtes wat seker geskik sou wees vir opstygning. Daar is dus 'n tikkie rasionaliteit in hierdie droom. Dit gaan egter weer eerder om 'n jukstaponering van die banale werklikheid met die verhewene. Hier is 'n moontlike verband met die sogenaamde "wêreldontstygning" waarna in die bespreking van Breytenbach se "die boenk" verwys is (vgl. Botha 1980:337). Tevore is verwys na die reis tussen die paradys en die aarde wat



op 'n wolk onderneem word. Die herhaalde drome wat met vlieg in verband staan, mag dalk getuig van 'n onuitgesproke versugting om weggevoer te kan word na die begeerlike bestemming van vrede en geluk. Uit al die drome tree die platvloerse, onvolmaakte en selfs wanstaltige egter na vore, asook ander realiteite van die lewe, waardeur die wisselwerking tussen skyn en werklikheid voortgesit word.

Die vertelling word afgesluit met 'n viertal retoriese vrae, wat enersyds dien om die losstaande fantasieë tot 'n groter eenheid saam te snoer en andersyds om 'n mate van verdieping te bring en die leser aan die dink te sit. Die aanvanklike kontrak met die leser (vgl. Oz 1997:7) was die vooruitsig van 'n reis deur die fantasieë van die menslike droomwêreld. Dit het die leser reeds voorberei op die onlogiese, surrealistiese en die absurde. As die leser hierdie voorwaardes as oortuigend vir die doel aanvaar het, behoort die fantasie as sodanig reeds aanvaarbaar te wees. Maar die verteller self is (soos moontlik afleibaar uit die slot) nog onseker van sommige antwoorde, omdat die probleem binne-in haarself geleë is en die ondersoekende afstand ontbreek. Daarom dan ook die vier vrae in die slot: "Hoekom het ek net 'n tydelike permit gekry vir my verblyf in die paradys?" "Waarom het die engel op my stoep 'n haaslip?" "Hoekom vlieg ek altyd oor 'n supermark se dak wanneer ek die slag vlieg?" "Hoekom het die Here daardie dag met die pampoene Engels met my gepraat?" (Goosen 2001:26). Die implikasie hierby (dat sy wel sommige dinge oor die drome "uitgewerk kry") berus op sigself op 'n ironies-komiese aanname dat die res van die drome dus wel op een of ander manier verklaarbaar en rasioneel sou wees.

Rothbart en Pien (1977:37) beklemtoon vier onderskeidings binne Schultz (1976) se twee stadia (*persepsie* en *ontknoping/oplossing*) wat die onversoenbare kenmerk: In hierdie teks is *onmoontlike onversoenbaarheid* geleë in die beelde van die kameelperd met 'n kort nek soos 'n boerboel en die veelkleurige, vierkantige pampoene wat gekweek word. Daarteenoor word *moontlike onversoenbaarheid* gedemonstreer deur die feit dat die verteller die groteske, fantasieë in 'n droom beleef. Die onversoenbaarheid is dus moontlik binne 'n droom. *Algehele oplossing* sluit ten nouste hierby aan. Die aanvanklike onversoenbaarheid word gewysig deur die verhelderende inligting dat die verteller 'n



droom beleef, waarin dié fantasieë wel moontlik is. *Onvolkome oplossing* kom voor waar daar wel verhelderende inligting deurkom, maar volkome oplossing nie deurbreek nie omdat die situasie onmoontlik bly. Die feit dat die verteller slegs 'n tydelike permit vir die Paradys kon bekom, bly 'n kernvraag en 'n belangrike onversoenbaarheid in hierdie teks. Die oplossing is onvolkome omdat dit duidelik blyk dat die verteller wel utiliteitswaarde het, maar weens die aardse gesindheid en denkpatrone (nog) nie geskik is vir permanente opname nie.

Hierdie komiese, skynbaar irrasionele vrae dwing die leser om te dink oor moontlike konstantes in die drome. Waarop die vrae die aandag vestig, is myns insien veral dat die ek-spreker kennelik nog sterk aards-gebonde is. Sy sien sake steeds in terme van die aardse onvolmaaktheid. Die humor word juis steeds gevoed deur die diskrepansie tussen spreker se nogal platvloerse optiek en die paradys. Dit is dan die hoofrede (soos benadruk deur die titel en paragraaf 4) waarom dié hanswors se permit net tydelik kan wees. Deur die loop van die vertelling word die prosaïese vreugdes van die aarde ironies genoeg uiteindelik sterker na vore gebring as dié van die sogenaamde volmaakte paradys.

Soos dikwels by die humoreffek, beskik die leser skynbaar oor groter kennis en insig van die situasie as die slagoffer van die humor self. In hierdie geval is daar 'n volgehoue spel tussen die leser se kennis en die handelende karakter se (geveinsde?) onkunde. Daardeur word die karakter en situasies in 'n ironiese spanningsverhouding tot mekaar geplaas. 'n Groot deel van die humor kan toegeskryf word aan die doodlouterse toon waarop grensoorskrydende sake aan die orde gestel word en aan die taalontginning.

Die humor in die vertelling berus op die benutting van fantasie, die verbreking van konvensionele denkpatrone, bevraagtekening van gevestigde opvattinge, felle oorskryding van normale verwagtinge, asook die omkering en gelykmaak van gevestigde kategorieë. In hierdie opsig vind dit aansluiting by die bespreekte verhale van Rabie ("La promenade en chien"), Breytenbach ("die boenk") en Nataniël ("Doodgewoon").



In dié verhaal waarin soveel onversoenbaarhede saamgepers word en die groteske aangewend word om die satiriese inslag te versterk, ervaar die leser deur die humor verligting vir die geestelike, fisiese en psigiese energie wat deurgaans opgebou word (vgl. Mindes 1971:28). Inderdaad tree in hierdie verhaal 'n verslapping in van die reëls van die normale logika. Afgesien van die wisselspel tussen objektiwiteit en subjektiwiteit, dui dit deels ook op die mens se voortdurende stryd om orde uit chaos te skep, met die gevolg dat die nuwe orde weer net tot nuwe chaos lei (vgl. Johl 1988:10-14).

### **3. Kommentaar na aanleiding van die teksanalises**

Hierdie afdeling word gewy aan samevattende afleidings, gevolgtrekkings, insigte en bevindinge, wat voortvloei uit die voorafgaande teksontledings, na aanleiding van die onderskeie strategieë wat outeurs aanwend om 'n humoreffek te bereik. Soos vantevore opgemerk, sou dit onwetenskaplik wees om, uitgaande van hierdie analises, veralgemenings te maak ten opsigte van bepaalde skrywers se werk in die algemeen en die humortradisie in die Afrikaanse kortverhaal. Eerstens is slegs een verhaal per skrywer bespreek en tweedens is verhale hoofsaaklik gekies om 'n bepaalde strategie te illustreer. Enige afleidings en tendense wat uitgelig mag word, kan dus net geldigheid besit ten opsigte van die bepaalde groep geselekteerde tekste. Nogtans lewer sekere gevolgtrekkings oor die humorstrategieë wat aangewend word en die wyse waarop dit gedoen word, wel (in aansluiting by Afdeling A oor die teorie) myns insiens insigte op oor die manier waarop humor in tekste funksioneer.

Van die drie humorteorieë, te wete die onversoenbaarheids-, die meerderwaardigheids- en die verligtingsteorie het die onversoenbaarheidsteorie ongetwyfeld die grootste invloed op die humoreffek in die ondersoekte verhale. Deur die bymekaarbring van diskrepante nosies, oorskryding van die grense (transgressie) van die normale verwagting en die skep van kontraste word 'n spanningsverhouding opgebou tussen ongelyke en



teenoorstaande elemente. Daardeur word situasies geskep wat die mens in sy kwesbaarheid en swakheid ontbloot en 'n gunstige klimaat vir humorbeleving daarstel.

Dit sluit ten nouste aan by aspekte van Bakhtin (vgl. Viljoen 1993:313) se opvattinge oor transgressie, die ondermyning van bestaande, gevestigde ordes, die belaglik maak van en wegbreek uit stagnasie en die terapeutiese krag van die karnaval en die karnavallag. Laasgenoemde is metafories van die tydelike bevryding uit die knellende bande van gevestigde norme en gasgsordes, asook die vreugde wat met die bevryding gepaard gaan. In hierdie sin is daar 'n sterk band tussen humor en die dialogisme.

Humor vind, soos voorheen uitgewys, myns insiens verder neerslag in ten minste twee tipes prosa: Dit wil voorkom of die een kategorie meestal gekenmerk word deur die opbou van 'n reeks humoristiese insidente en 'n finale humoristiese uitkoms. Dit sou beskryf kon word as *humorverhale*. Die tweede kategorie verhale bevat wel humoristiese elemente, maar laat ruimte vir 'n groter mate van erns en kulmineer nie noodwendig in 'n humoristiese uitkoms nie. Dit sou beskryf kon word as *humoristiese verhale*. Die groteske wat voortdurend die grense tussen humor en erns problematiseer, sou ook hierby ingesluit kon word. Onder die laasgenoemde term sou tekste deur die volgende outeurs kon ressorteer: Cachet (1907), Leroux (1980), Van Heerden (1983), Odendaal (1991), Nel (1998), Belcher (2000) en Goosen (2001).

Vervolgens word die bydrae ondersoek wat die onderskeie prosa-elemente lewer met betrekking tot humor in die bespreekte kortverhale. Uiteraard is hierdie elemente wel onderskeibaar, maar hulle tree in noue interaksie met mekaar op en is inderwaarheid nie skeibaar nie. Die wisselwerking van verbandhoudende elemente soos die *titel* van die verhaal, keuse van die *tema* en *sentrale boodskap*, asook van struktuuraspekte soos die invloed van *aanvang*- en *slotsinne* op die uiteindelijke humoreffek, is spesifiek geïllustreer aan die hand van tekste soos "Die ooreenkoms" (Matthee 1982) en "Die koninkryk van die komper" (Brink 1981), maar dit geld inderwaarheid vir elke verhaal.



Ten slotte word stilgestaan by meer algemene humorstrategieë, by die tydruimtelike konteks van die betrokke verhale en by die vraag of 'n moontlike ontwikkelingslyn met betrekking tot die gebruik van humor in die Afrikaanse kortverhaal onderskei kan word.

### **3.1 Prosa-elemente**

#### **3.1.1 Gebeure en temas**

Uit die *temas* van die verhale onder bespreking het na vore gekom dat die verskeidenheid 'n breë spektrum verteenwoordig, waarby dit dikwels gaan om die hekeling van konvensies en tradisies. Daar is interessante personasies en uitsonderlike situasies waarmee die leser bekend gestel word, soos stryd, uitoorlêplanne, menslike swakhede en tekortkominge, onthullings, fantasieë, ontgogeling, misverstande, leuens, poetse, belydenisse, verontskuldigings, wraakplanne, absurde kompetisies, onkunde, geluk, moedswilligheid en nonchalance. Enkele temas wyk egter hiervan af en verteenwoordig 'n vars briesie in die humorverhaaltradisie: Jan Rabie se "La promenade en chien" sinspeel byvoorbeeld op die verhouding en die ooreenstemming, maar ook die kontras tussen 'n gesofistikeerde dame en die honde waarmee sy gaan wandel. Nataniël se spel met die fantasie en die bisarre in "Doodgewoon" handel skynbaar oor die prosaïese, maar beklemtoon juis die afwyking van die gewone. Deon Meyer se "Krokodilletjie" is 'n vrolike, spontane verhaal wat ook van kontemporêre boustof gebruik maak deurdat dit handel oor die miniatoeëerkultus.

Soms word die tema reeds in die titel aangedui. Volgens Aucamp (1986:129) is 'n titel belangrik omdat dit die eerste informasie oor die teks verskaf en 'n ondeurdagte titel afbreuk doen aan die oordra van die sentrale boodskap. Dit is met betrekking tot die geselekteerde verhale veral van belang om na te gaan wat die verband is tussen die titel en die uiteindelijke humorbelewing: "Die Praatduiwel" (Cachet 1907) lê die klem op "praat", met die betekenis van te veel praat, onnodig praat, verkeerd praat en kwaadpraat. Teen die agtergrond daarvan dat dit 'n moraliserende betoog is, is die titel dus gepas. In "Die draer" (Grové 1962) is die ironie daarin geleë dat die draer toe nooit gedra het nie.



"Slap grensdrade" (Van Heerden 1983) suggereer nie slegs verwaarlosing nie, maar ook drade waardeur vee (simbolies van die mens) kan kruip om die "verbode gras" aan die ander kant te gaan afwei. Nataniël (1993) se "Doodgewoon" is eintlik 'n humoristiese oorbeklemtoning van die kenmerke van die twee personasies. "Doodgewoon" kan hier selfs die betekenis van "eenvoudig" hê. Soos genoem, sou 'n titel soos "Subgewoon" ook hier toepaslik gewees het. Daarteenoor dui die uitsonderlike verhaalverloop juis op die teenoorgestelde.

Elias P. Nel (1998) se ironiese titel, "'n Troosprys vir Jan Khoemkoem", dui daarop dat dié verhaal ten spyte van die humor, 'n somberder ondertoon het. Die arbeider word onder 'n omgevalle trekker vasgepen, beseer sy been ernstig, vertoef maande lank in die hospitaal ver van sy tuiste en raak as gevolg van die ongeluk permanent liggaamlik gestrem. As Nuwejaarsgeskenk en troos vir sy pyn, lyding en gestremdheid, gee die plaasvrou hom 'n bottel brandewyn omdat hy so "swaar gekry" het. Dit kan ironies genoeg hoogstens die skenker se gewete troos.

Pieterse (2001) verbind in die titel van sy verhaal, "Footloose Venter en die pienk skaap" twee verwante pole in die gegewe. Die verwysing na die "pienk skaap" maak eers sin wanneer die leser behoorlik kennis gemaak het met die onkonvensionele, romantiese Footloose. Net 'n karakter soos Footloose sal iemand anders se hansklaap pienk kleur, 'n strikkie in sy kuif knoop en hom in die kroeg op sy skoot laat lê terwyl hy die gaste met kitaarmusiek vermaak.

In "Tydelike permit" (Goosen 2000) dra "tydelik" groot gewig. Die verteller word net tydelik in die paradys toegelaat om 'n bepaalde taak (dié van 'n nar) te verrig en moet dan weer terugkeer na die aarde. Aan die einde van die verhaal is dit duidelik waarom die permit net tydelik is. Die verteller is te stout vir die Goeie Plek.

'n Swak gekose titel kan die ontknoping van 'n kortverhaal in so 'n mate verraaï dat die klimaksslot sy effek verloor. 'n Voorbeeld hiervan is Johan Vosloo se "Die ou Nel-tweeling" (*Rapport-Tydskrif*, 9 Mei 1999). Die merkwaardige ooreenstemming in die



geskiedenis van die twee gesprekvoerders wat kwansuis vreemd vir mekaar is, word in die klimaksslot onthul wanneer dit aan die lig kom dat hulle 'n tweeling is. Die titel verrai die feit egter by voorbaat. In die verhaalkonteks sou 'n titel soos "Aangename kennis" veel toepasliker wees deurdat dit die "vreemdelingskap" beklemtoon, maar tog nie die ontknoping vroegtydig saboteer en die verrassingslement verwyder nie.

### 3.1.2 Karakterisering

Uit die voorafgaande bespreking van Afrikaanse kortverhaalttekste het geblyk dat karakterisering ongetwyfeld een van die belangrikste voertuie van die humor is - afgesien van die leser se belangstelling in die doen en late van personasies as 'n *exemplum* van menswees. Daar kan onderskei word tussen humoristiese karakters, wat 'n geneigdheid tot humor toon deur hulle handelinge, houdings, taalgebruik, eienaardighede en gebreke, soos Genis (Du Plessis 1980); slagoffers van humor, soos die hoofkarakter in "Rooikoos Willemse is seek" (De Vries 1972), en personasies wat medebetrokkenes is in die situasies waar humor afspeel, soos die gereelde kroegbesoekers in Chris Barnard se "Grammadoelakantien" (Barnard 1972).

Uiteraard verteenwoordig die tipe karakters wat in hierdie humorverhale gebruik word 'n wye verskeidenheid. Die meer positiewe karakters is die onverstoorbare (Barnard 1972), die waaghalsiges (Belcher 2000), die eerbiedwaardiges (Eitemal 1941), die ridderlikes (Langenhoven 1931), die uitgeslapenes (Pieterse 2001), die spontanes (Goosen 2001) en die perfeksioniste (Bosman 1998). Uit die ontledings blyk dit egter dat die karakters met negatiewe eienskappe meer dikwels deur skrywers gebruik word om humoristiese effekte te verkry. 'n Negatiewe eienskap soos byvoorbeeld eersugtigheid (Grové 1962) moedswilligheid (Du Plessis 1980) en geveinsdheid (Deist 1989) bevorder die potensiaal om die karakter die slagoffer van die humorbeleding te maak.

Karaktereienskappe wat deur die skrywers benut word om by die humorbeleding uit te kom, kan in verskillende kategorieë verdeel word. In die eerste plek is daar inherente



swakhede, soos gebrekkige oordeelsvermoë (Du Plessis 1980), onaanpasbaarheid (Du Plessis 1980), onvermoë om buite die eie konteks te dink (Matthee 1982), vraatsugtigheid (Bosman 1998), drogredenering (Matthee 1982), analogiese dwaling (waar die karakter byvoorbeeld die swakheid openbaar om na aanleiding van gewaande ooreenstemmende patrone 'n nuwe situasie te probeer hanteer) (Deist 1989), die neiging tot oordeelsfoute (Deist 1989), onvermoë om liggaamlike en geestelike aktiwiteite te sinchroniseer (Du Plessis 1980) en denkfoute as gevolg van byvoorbeeld tydelike glorie (Grové 1962).

Onkunde deur die karakters geopenbaar sluit ten nouste hierby aan. Daar is dikwels sprake van 'n spel met dramatiese ironie, waar die leser meer "weet" as die karakter, soos in P.G. du Plessis se "Die man wat so kon spu" (1980), waar die verteller meen die grondwaardinne op die lughawe is "soort van kondukteurs", die burgemeester se vriende nie verstaan waarom hy dors kan wees as hy van die Kaap af kom nie en waar subtiel die spot gedryf word met al die onbekende dinge wat hy in die stedelike hotel aantref, soos sy uitsprake na sy besoek aan die "hel" en sy vriende se moralistiese bedenkinge oor die vrouenaam "Sauna". Die verteller se onkunde oor haar eie situasie as 'n ouer wordende persoon kom ook op 'n ironiese wyse na vore in Van Biljon (1994).

Die pikareske word gewoonlik met die romankuns verbind - daarom is dit insiggewend dat elemente van die pikareske soms in die humoristiese kortverhaal voorkom. Daar is reeds verwys na die pikareske eienskappe in Belcher (2000) se verhaal, asook die pikareske lewenstyl van Pieterse (2001) se Footloose Venter. Met sy onkonvensionaliteit, avontuurlikheid en neiging om wanpraktyke te satiriseer, is die pikaro 'n aantreklike en bruikbare tipe karakter in die kader van die humor.

Veral wanstaltige karakters (mense en diere) se voorkoms word dikwels gebruik vir humoristiese doeleindes. Die oormatige gesetheid van die gesin in Bosman se verhaal gee aanleiding tot die vermaaklike aanslag op die wêreldrekord (Bosman 1998). Waaksaam se voorkoms en houding (in "Waaksaam op die vlug" deur Jan Spies - 1984b) kontrasteer sterk met dié van die ander jaghonde. Goosen gebruik weer die beeld van die



kameelperd met die kort nek soos 'n boerboel om 'n totaal onversoembare, maar tog humoristiese uitkoms te bereik (Goosen 2001). Hier kan moontlik ook geestelike wanstaltigheid (soos geopenbaar deur snobisme en onsensitiwiteit) ingesluit word by oorweging van die elite-karakter in Deist se verhaal (Deist 1986).

'n Ryk bron van humor is geleë in die kleinmenslike *houdings* wat deur karakters geopenbaar word, afgesien van die *eienskappe* wat hierbo bespreek is. Die volgende is enkele voorbeelde: gewaande vroomheid, wanneer die jaloerse Mimie byvoorbeeld beswaar maak teen die feit dat Miss Wilson 'n psalm in die winkel gespeel het (Cachet 1907); naïwiteit (Du Plessis 1980); die nonchalance van Footloose wat saam met sy baas se vrou 'n eilandvakansie gaan hou (Pieterse 2001); die gewigtigheid wat die koster aan sy eie oordeel toeken, sy selfregverdiging om tydens die diens 'n venster te gaan oopmaak en sy euforie oor 'n gewaande oorwinning (Grové 1962); chauvinisme (Van Heerden 1983); hooghartigheid (Brink 1981), en opportunisme (Matthee 1982).

Mede-karakters word soms vir spesiale humor-effekte ingespan: In twee van die verhale word byvoorbeeld van 'n klankbordstrategie of die eggo-effek gebruik gemaak: Chris Barnard (1972) beskryf die dubbelsinninge tweegesprek in die kroeg waar Floors sy ou motor met "die outjie met die sproetgesig" bespreek. Laasgenoemde ken die verhaal goed, maar lewer die hele tyd aanmoedigende, bevestigende kommentaar. In Nel (1998) se "n Troosprys vir Jan Khoemkoem" is die bykarakter Willem Makatees deurgaans verantwoordelik vir verbale interaksie met Jan Khoemkoem se vertelling. Ook hy ken die verhaal reeds baie goed, maar sy taak is om uit te lok, aan te moedig, die nodige vrae te stel en kommentaar te lewer. In "Die wondergat" van Jan Spies (1997), wat voorheen kortliks bespreek is, kom 'n variasie op hierdie strategie voor. Oom Hennerik is aan die woord en tant' Fredericka word telkens as getuie ingeroep om te beaam:

"Vra virrie vrou – daar sit sy".

"Tan' Fredericka, kan dit wáár wees?"

"By my siel" (Spies 1997:78).



### 3.1.3 Die vertelsituasie

Soos die tipe hoofkarakter, speel die tipe verteller wat 'n outeur kies, dikwels 'n groot rol met betrekking tot humor in 'n verhaal. Die twee instansies kan uiteraard ook saamval, soos in "Neelsie en VROUTJIE veg 'n duel" (Langenhoven 1931), "Antie is kief" (Van Biljon 1993) en "Beskermengel" (Belcher 2000). Veral volkse vertellers kom meermale voor in humoristiese Afrikaanse kortverhale deur onder andere Spies, Deist, Elias P. Nel en andere. Selfs al word die vertelinstansie nie spesifiek bekendgestel aan die leser nie, kan sy taalgebruik 'n groot invloed uitoefen ten opsigte van die skep van humor, soos byvoorbeeld in "Rooikoos Willemsse is soek" deur De Vries (1972), "Die burremeestersvrou" (Deist 1989), "Doodgewoon" (Nataniel 1993) en "Footloose Venter en die pienk skaap" (Pieterse 2001). In sommige kortverhale en essays soos dié van Langenhoven, Blignaut, Leroux en Van Biljon kan die stem en styl in 'n groot mate gekoppel word met dié van die reële skrywer. Dit sou nogtans 'n fout wees om die twee instansies met mekaar gelyk te stel.

Ook fokalisasie of perspektief speel 'n belangrike rol by humor. So verander oom Sybrand (Eitemal 1941) se perspektief oor sy baard op 'n komiese manier, in Blignaut se essay verras die spreker telkens met ongewone vrae, wat getuig van 'n grensoorskrydende perspektief. Deist en Odendaal maak albei gebruik van kindervertellers met 'n besondere perspektief op sake, wat die dramatiese ironie in die onderskeie situasies uitlig. In Belcher se pikareske kortverhaal lewer die nonchalante perspektief van die verteller 'n groot bydrae tot die humoreffek van die geheel.

Daar bestaan veelvuldige strategieë op die vlak van taalgebruik om 'n ruim verskeidenheid humoreffekte te bereik. Een van die opvallende eienskappe is die gebruik van volkse, gemeensame, gewestelike taal wat 'n sterk aansluiting by die spreektaal vind. Die taal wat die karakters en vertellers gebruik, is dus getrou aan hulle persoonlike en sosiale konteks. Dit is die taal van die besondere geweste, maar ook die taal van die bepaalde gemeenskap. Heelwat kortverhale bied goeie voorbeelde van gewestelike taal uit onder andere Namakwaland, die Noordweste, die Kalahari-gebied en die Weskus. Om



in die spreektaal te skryf, hou 'n voordeel in ten opsigte van dramatisering en aktualiteit, maar dit kan ook 'n belemmering wees. Dit is byvoorbeeld nie maklik om Ferdinand Deist se verhale te lees nie, omdat die oog nie gewoond is aan die letterbeelde wat die akoestiese impulse naboots waarby die oor reeds aangepas is nie. Deist (1989) transkribeer sy hele teks in die spreektaal, terwyl 'n skrywer soos Elias P. Nel (1998) slegs die dialoog in die spreektaal aangee. Daarteenoor integreer Spies (1984b) die gewestelike uitdrukkings sinvol in die verhaalgegewe.

Nataniël (1993) se verhaal bevat weer Engelse uitdrukkings soos die volgende, wat in die huidige tydsgewrig nie soseer vreemd op die oor val nie. Waarskynlik as 'n reaksie op die ideaal van taalsuiwerheid, gepaardgaande met 'n gevoel van groter vryheid, is dit 'n betreklik algemene gebruik onder jeugdiges van vandag.

"... eendag toe die skoolkoerant haar interview".. (Nataniël 1993:264).

"Sy lieg die hel en al sy duiwels in 'n rash in" (Nataniël 1993:264).

"Sy moes evidence fake vir al haar stories" (Nataniël 1993:265).

"... teen die tyd dat haar familie en haar skofbaas ontdek sy's missing, sit sy al op elke rak in die land" (Nataniël 1993:266).

Met hierdie strategie wil Nataniël waarskynlik 'n band van gemeensaamheid smee met ander taalgebruikers wat dieselfde doen, maar dit wek terselfdertyd 'n gevoel van die komiese, veral by diegene wat nie daaraan gewoond is nie.

Een van die vrugbare terreine van die humor is die vergelyking, wat in verskeie vorme aangewend word. Daar is die vergelyking wat op 'n visuele waarneming gebaseer is, soos "... (die eende en ganse) met opgehoue vlerke asof hulle hendsop" (Eitemal 1941). 'n Ander tipe vergelyking lê 'n verband tussen konsepte. So word Genis se uitgeteerde toestand in verband gebring met 'n bees wat onder bepaalde negatiewe toestande minder sal uitslag as gewoonlik. Die vergelyking tussen 'n mens en 'n bees tref vanweë die onelegansie daarvan, maar verteenwoordig ook 'n sterk kontras en sluit ten nouste aan by ander plaasbeelde wat voortdurend in die verhaal gebruik word (Du Plessis 1980). Daar



is ook die vergelyking wat ooreenstemmende elemente uitlig en gegrond is op die ou retoriese oorredingstrategie van meer en minder. Die dominee in "Die hommelby" sê naamlik hy wonder as die hommelby so groot is, hoe groot die koninginby dan moet wees (Bosman 1998).

'n Verdere kategorie is gebaseer op ouditiewe ooreenstemming. "Die hart doef-doen sterk soos 'n eensilinder-diesel..." (Bosman 1998:231). Afgesien daarvan dat die gehoorsintuig in die spel gebring word, is daar 'n situasionele ooreenstemming tussen die tipiese plaasbeeld en die gebeure wat op die plaas afspeel. In dieselfde verhaal gaan die ooreenkoms in 'n metafoor oor wanneer die swaargelaaide tafel in die eetkamer deur die predikant "die huisaltaar" genoem word. Tradisioneel is 'n altaar 'n godsdienstige plek waar geoffer word, maar hier word groot volumes voedsel as 't ware as heilig beskou en aan die menslike liggaam geoffer.

De Vries (1994) bereik 'n besondere humoristiese effek in "Bart Calitz en die Rooirantjies" uit *'n Plaaswinkel naby Oral*, wat nie in hierdie studie bespreek word nie. Die man wat 'n doodsvrees vir die lykswa koester, kom vreesbevange uitgestorm "met oë so groot soos 'n lykswa se koplampe". Die vergelyking vind dus sterk aansluiting by die verhaalkonteks, waar dit juis gaan om die rol van die lykswa.

'n Humoristiese vergelyking kan ook verhul wees, soos die verwysing na Genis (Du Plessis 1980:58) wat ten spyte van al die vloeistof nie kon water nie. Hiervan sê die verteller: "Ek het perde ook al so gesien". Die bedoeling is dat perde onder bepaalde omstandighede, soos vermoeidheid en ontwatering, dieselfde simptome toon as die persoon onder bespreking. In hierdie geval is dit dus noodsaaklik dat die leser oor bepaalde agtergrondskennis moet beskik om die vergelyking te begryp. Suggestie betrek die leser in dié sin dat hy dit wat gesê is eers moet dekodeer en in terme van sy eie konteks moet plaas om by die werklike bedoeling van die teks uit te kom. Wat nie gesê word nie of by implikasie, is ewe belangrik as die uitdruklike. Die eintlike boodskap is gevolglik dikwels in die suggestie geleë. Langenhoven maak onder meer dikwels gebruik



van suggestie (1931). Verdere voorbeelde is te vinde in Van Heerden (1983) en Pieterse (2001).

Nog 'n belangrike kenmerk van Langenhoven as woordkunstenaar is sy vermoë om denk- en woordvernuf te kombineer. In die verhaal (1931) oor die duel word vertel van 'n Italiaanse egpaar wat na veertig jaar van "gelukkige getroude lewe" 'n meningsverskil op 'n "vriendskaplike" manier in 'n tweegeveg met 'n dolk, byl en twee rewolwers besleg het. Hier word inderwaarheid die teenoorgestelde gesê van wat bedoel word. Daar kan tog nie geluk in 'n huwelik wees waar 'n meningsverskil met geweld opgelos word nie. Ewe min kan 'n geveg met 'n dolk, byl en vuurwapens as "vriendskaplik" bestempel word. In dieselfde verhaal word die "reëling van die program" bespreek waarin die egliede mekaar met moordwapens sou toetakesel. Hier is 'n duidelike diskrepansie tussen die saak wat beskryf word en die terme waarin dit beskryf word. Die woord "program" pas ook nie in hierdie konteks nie.

Langenhoven se woordvernuf blyk verder uit die volgende aanhalings: "Maar toe die slag kom, kon ek dit darem nie oor my hart kry om te bly staan nie" (Langenhoven 1931:98). As hy sou bly staan, was Vrutjie haar eggenoot kwyt – vandaar die jammerte. Indirek word ook gesuggereer dat sy dood 'n groot verlies sou wees. Die normale verloop van verontskuldigings draai om die eie ek. Hier keer die skrywer egter die gebruikelike om deur die teenstander te verontskuldig: "Ek sal nie lieg om jou te plesier nie. Wie van ons twee het geskiet? En wie het geslaan? Nie jy nie" (Langenhoven 1931:98). Daar mag egter 'n verskuilde rede wees, omdat 'n uitslag nie bereik is nie. As die verteller lieg deur te sê dat Vrutjie geskiet en geslaan het, ken hy aan haar 'n helderol toe. Daardie plesier wil hy haar misgun.

Woordspeling is 'n verdere vernuftige manier om humoristiese effekte te bereik. Spies meen byvoorbeeld die dooierige hond met die ironiese naam "Waaksaam" moes eerder "Slaapsaam" geheet het (Spies 1984b). Dit sluit aan by humor wat deur naamgewing bewerkstellig word. In dié verband kan gelet word op die dorpsnaam "Praatville" in Cachet (1907) se verhaal oor die Praatduiwel. Ook Spies (1984b) spot met onvanpaste



naamgewing van kinders, terwyl Goosen (2001) die benaming "Hiernamaals" verander na "paradys" omdat dit minder alarmisties sou wees.

Die erg bejaarde verteller in Aucamp (1994) se verhaal, "Die laaste huisgerief", maak gebruik van die volgende paradoks: "...daar was g'n stuk mens oor wat jy jou tydgenoot kan noem nie. Kinders van sewentig en tagtig jaar, ja, en ook maar yl gesaai". Die stelling word onder andere gebruik om aan die verteller die gesag te verleen om die verhaal, waarvan hy die enigste getuie is, te vertel.

Spies (1984b) se verteller gebruik 'n beeldkontras om sy hond se benoude uitvaart te beskryf. Onderweg na die leeu is sy vordering 'n hobbelgang oor die lang gras, maar met die terugvlug is hy "van sy neus af tot op sy stert se punt naastenby 'n reguit lyn".

Van ander talige strategieë wat geïdentifiseer is, word enkele voorbeelde gegee. *Diminutiewe* word byvoorbeeld gebruik ter wille van gemeensaamheid, gemoedelikheid, verkleining, kleinering/geringskatting en om sentiment oor te dra. Die gemoedelikheid in die volgende aanhaling is egter binne die bepaalde konteks geveins, omdat daar vir die spreker 'n groot morele oorwinning in sig is: "Daar is aan jou ganse edele liggaam nie 'n besmettinkie of 'n aanstootlikheidjie of 'n goetertjie of dingetjie nie..." (Nel, 1997:71).

*Verpersoonliking* word aangetref waar gespot word met die tipies-menslike reaksie van die hond Waaksaam wat nooit weer 'n klipgooiery sal vertrou nie: "As jy 'n klip na die een kant toe gooi, dan kyk hy na die ander kant toe weg" (Spies, 1984b).

"Het spoke nekke?" van Audrey Blignault is in 'n spesiale kategorie op grond van die humoreffek wat verkry word deur 'n hele reeks goed gestruktureerde vrae in essayvorm.

Voorbeelde van *eufemisme* in belang van 'n humoreffek kom in die volgende gevalle voor: Cachet (1907) "haar tongetjie smal, maar lank" (bitsigheid word gesuggereer); Matthee (1982) "veertig jaar agter die toonbank van die landboukoöperasie" (as bewys van 'n eenselwige lewe). Die gebruik van die *hiperbool* kan geïllustreer word aan die



hand van Van Biljon (1994:223): "Verniet het hulle hul lewens neergelê op die volksaltaar" en Pieterse (2001:205): "Die vrees van die dood is in hulle gemoedere" (die honde s'n - JV). Langenhoven (1931:95) maak gebruik van *volksetimologie*, byvoorbeeld "bloeming kat" en "vierskellingse patrone" (1931:97). Die humoreffek word ook in hierdie gevalle verkry deur onvanpaste, onversoenbare, onverwagte of teenstrydige elemente momenteel bymekaar te bring.

Taalgebruik kan uiteraard moeilik geskei word van die ander aspekte, aangesien dit skering en inslag vorm van die humorwerking in tekste. Nie net is taalgebruik 'n vorm van karakterisering nie, maar dit dra ook by tot situering ten opsigte van ruimte en tyd. Daarby is taal 'n belangrike instrument om te kontrasteer en diskrepansies uit te wys.

### 3.1.4 Ruimte en tyd

Konteks en situasie as aanleiding tot die omstandighede van karakters word deur sommige outeurs gebruik om humoristiese situasies te skep. In Belcher se "Beskermengel" (2000) word armoede onder meer as bousteen gebruik, terwyl Nel (1998) sy hoofkarakter se ontredde posisie as behoeftige liggaamlik gestremde ná die trekkerongeluk, gebruik om terugskouend by die humor uit te kom. Chris Barnard se "Gramadoelakantien" beeld die altyd interessante kroeglewe en kroegkarakters uit. In "Die burremeestersvrou" (Deist 1989) word die materiële agterstand van die onderdorp se bewoners op die spits gedryf om 'n skerp satiriese effek te bereik.

Die milieus van die verskillende verhale is dikwels plattelands, met 'n hoë persentasie wat die plaaslewe as agtergrond het. Geoordeel aan die hoë frekwensie verhale in die seleksie met 'n plaas- of 'n plattelandse agtergrond, wil dit voorkom of vele van die skrywers wat lankal nie meer op die platteland woon nie die plattelandse lewe romantiseer. De Vries verwys na hierdie tendens as die "verledeverliefdheid wat so sterk was in die ouer Afrikaanse prosa" (1998:41).



Die enge begrensings van die kleindorpse en plattelandse milieu het egter ook sy voordeel deurdat die intieme lewenswyse en noue fisieke kontak van die karakters baie moontlikhede bied tot interaksie, wat onder andere uit onversoenbare situasies en unieke persoonlikhede voortvloei. Humor word in hierdie verhale meermale as strategie gebruik om die kleinlik-menslike en beperkte visie op die werklikheid in wisselende grade (soos gesien vanuit 'n goedige, milde perspektief tot 'n sterk satiries-deurpriemende kyk) te dekonstrueer. Paul Bosman ("Die hommelby" 1998) beweeg byvoorbeeld deur oordrywing tot op die randjie van die bisarre en absurde, maar steeds teen die agtergrond van 'n skynbaar idilliese plaaslewe wat dodelike implikasies kan inhou. Hierdie kontras verhoog die impak van die verhaalgegewe.

Elias P. Nel se "'n Troosprys vir Jan Khoemkoem" (1998) is weliswaar ook 'n plaasverhaal, maar die moeilike lewe van die plaasarbeider, tesame met sy lydsaamheid, spontaneïteit en lewensblyheid word via die humor tuisgebring. Met haar onortodokse reeks drome betree Jeanne Goosen in haar verhaal "Tydelike permit" (2001) die terrein van die fantasie en deur volgehoue teenstellings en kontradiksies tussen hemel en aarde dien sy nie net die humoreffek nie, maar bring sy ook openbarende, vars perspektiewe op die bekende. Pieter Pieterse se humoristiese waarneming van mense en sy vermoë om 'n omstrede, minder aanvaarbare tipe pikareske karakter met deernis uit te bou tot 'n soort moderne ikoon teen die agtergrond van die seelewe aan die Weskus, wek 'n gemengde reaksie by die leser (vgl. "Footloose Venter en die pienk skaap" (2001)). Juis die streekselemente maak hierdie eksentrieke karakter geloofwaardig, terwyl die verteller se verbondenheid met dié gebied ook karakteriserend werk.

"Die koninkryk van die komper" deur Brink (1981) het 'n dubbele verdienste in die sin dat dit nie net in die stad afspeel nie, maar deurdat die tema eietyds en modern is. (Ondanks tegnologiese ontwikkeling wat kleiner rekenaars moontlik maak, is hoofraamrekenaars wat lokale beslaan steeds noodsaaklik.) Die rekenaar-eeu het in die Afrikaanse humoristiese kortverhaal nog nie tot sy reg gekom nie ten spyte van 'n ontsaglike potensiaal wat dit inhou.



Tyd kan nie alleen bydra tot die humor nie, maar ook tot die spanning wat in 'n kortverhaal geskep word. In Matthee se verhaal, "Die ooreenkoms" (1982) word tyd tot tema gemaak, deur die belang wat aan die gebruiklike drinktyd van die twee hoofkarakters geheg word. Dit dra grotendeels by tot die spanning in dié kortverhaal. André P. Brink se "Die koninkryk van die komper" (1981) speel af in 'n staatsamptenaarsmilieu, waar hulle oordrewe rompslomp in so 'n mate tot uitstel en vertraging lei dat eers na jare ontdek word dat die komper nooit afgelewer is nie. Tyd raak 'n vyand in die rekordpoging van die gesin De Lange in "Die hommelby" (Bosman 1998), want die voornemende kandidaat vir die wêreldtitel as vetste man sterf voor dié doelwit bereik word. Spanning word egter hier eerder bewerkstellig deur die vertelling van hoe die proses verloop het as deur die dood van Frekie, waarvan die skrywer eintlik meer kon gemaak het.

### 3.2 Humorstrategieë

In die teoretiese gedeelte is meermale daarop gewys dat kontrastering en die momentele byeenbring van normaalweg onversoenbaarhede 'n besondere kenmerk van humor is. Die verhewene en die laere word dikwels naas mekaar geplaas om ongelyksoortigheid te beklemtoon. Dit is egter belangrik om daarvan kennis te neem dat 'n kontras met 'n dalende lyn van waardes (waarin die eersgenoemde voorwerp relatief hoër aangeslaan word as die daaropvolgende) 'n humoreffek kan bewerkstellig. Uiteenlopende voorbeelde van kontraswerking is volop in die tekste wat bespreek is, soos blyk uit die volgende:

In "Neelsie en Vroutjie veg 'n duel" deur Langenhoven (1930) word 'n voorgenome moord "met alle liefde beplan". Die verhaal is in werklikheid 'n volgehoue spel tussen werklikheid en fiksie, die bekende en die onbekende, en teken 'n volgehoue diskrepansie tussen gewelddadigheid en rustigheid. Rabie (1956) se beskrywing lig 'n sterk kontras uit tussen die gesofistikeerde madame en haar bypassende prestige honderasse, gestel teenoor die pretensielose, eenvoudige foksterriër. Ook die deftige Franse titel, "La promenade en chien" kontrasteer met hierdie gewone tipe hond, wat die stappery as 'n



geleentheid sien om aan die donkerte van die hondehok te ontsnap saam met sy geliefde baas, terwyl dit vir die madame 'n tipe deftige ritueel is. Chris Barnard kontrasteer in "Grammadoelakantien" (1972) 'n buitekroegse konteks met 'n binnekroegse vertroulike milieu, waar die besoekers tuis voel omdat dit hul bekende domein is. Dit wat 'n buitestander hewig ontstel, word deur die kroegbesoekers as die normale verloop van sake beskou. In Deon Meyer se "Die krokodilletjie (1997) word 'n vernuftige kontras geskep tussen die persepsies van mense met betrekking tot die beeld van die vriendelike krokodilletjie wat later verhef word tot 'n liefdesimbool. Jeanne Goosen (2001) skep 'n kontras tussen skyn en werklikheid, fantasie en realiteit met (onder andere) die kameelperd wat gevoer word op soet, ingemaakte vrugte.

Weerspreking / kontradiksie sluit aan by kontrastering. Dit word goed geïllustreer deur Brink (1981) in sy rekenaarverhaal: "Okker is 'n man met ambisie, en daarom het hy maar stilgebly" (Brink 1981:68). Ter wille van loopbaanvordering moet hy dus nie die bestuur konfronteer oor probleme of te veel ondernemingsgees aan die dag lê nie. Kontradiksie kan ook as strategie gebruik word om die teenpool van 'n gevestigde karakterstereotipe te belig. Die feit dat die Footloose-karakter (Pieterse 2001) 'n voorliefde daarvoor toon om alleen kampeervakansies te hou en snags alleen langs die see rond te dwaal, is 'n weerspreking van die beeld wat van hom gevestig word as 'n joviale, sosiale, kroegmusikant. Hierdie kontradiksie help die leser om die afleiding te maak dat daar agter die skans van gemoedelikheid moontlik 'n deurtrapte kreefsmokkelaar sit.

Die omkering van 'n situasie hang ten nouste saam met die verrassingselement, wat in baie gevalle lei tot ontgogeling en 'n humoristiese insig. Die gebruikelike taak van die polisie is byvoorbeeld om onder meer op te tree teen inbrekers. In Langenhoven se verhaal (1931) word die situasie egter in so 'n mate omgekeer dat die konstabels beskuldig word as die inbrekers wat wederregtelik in die strydendes se huis kom betree. In dieselfde verhaal word die konsep van gebruikelike verontskuldigings omgedraai. Waar iemand homself gewoonlik sou probeer verontskuldig deur te ontken dat hy 'n aktiewe



aandeel in 'n aksie gehad het, is dit Neelsie wat sy teenstander (Vroutjie) in die geveg verontskuldig sodat sy nie 'n helderol kan vervul nie.

Die enumerasie van ongelyksoortige items is 'n verdere suksesvolle strategie. Die Genis-karakter (Du Plessis 1980) stel 'n minister, 'n Springbokrugbykaptein, Fanus Rautenbach en "vroumense in deurskynklere" op dieselfde vlak in sy ervaringswêreld. Die lang inventaris van die roerende en "onroerende" eiendom van die nomadiese gesin (Belcher 2000) amuseer die leser deur die verskeidenheid daarvan, asook die belangrike en onbelangrike items wat in dieselfde asem opgenoem word. Madeleine van Biljon (1993) trek ook nie-verbandhoudende sake saam wanneer sy beweer dat 'n mens tog nie jou lewe lank 'n stryd kan voer teen onhaalbare ideale soos 'n volkstaat of die nie-gebruik van "antie" nie.

Ontluistering as strategie het meestal ten doel om 'n gesagsfiguur of instelling in so 'n mate af te takel dat die kern blootgelê word, sonder tooi. Dit sluit ook die neerhaling/ontluistering van skynwaardes in. Die agbare burgemeester Genis kom byvoorbeeld in 'n erg ontwaterde toestand tuis ná die uitgelese wynproeëry in die Kaap (Du Plessis 1980). Ander voorbeelde kom voor in Eitemal (1941) en Van Heerden (1983). Die neerhaling van normaalweg verhewe situasies of plekke word egter ook in die diens van humor gestel: So gaan die gewyde erns van 'n tradisionele begrafnis oor in klugtigheid (Grové 1962), (Bosman 1998) en Belcher 2001) en die dood verkry komiese trekke in Matthee (1982). In Goosen (2001) sit 'n engel met 'n haaslip op 'n plastiekstoel waar die wasgoed uitgehang word. Die effek van Abraham H. de Vries se "Kowie Brön van Montagu" (1994:25), waarna voorheen kortliks verwys is, berus ook hoofsaaklik op hierdie diskrepancies in die kombinasie van voorwerpe en gebruike uit 'n boeremilieu, met die konteks van die Britse koningspaleis.

Die skrywers van die ondersoekte tekste maak veelvuldig gebruik van fantasie en die nie-konvensionele, waaronder die buitengewone, bonatuurlike, misterieuse, mistieke en spookagtige. Dit vorm die boustof van Matthee se verhaal (1982), die inleidende vraag waarop Blignault (1988) se essay gebaseer is en die ganse boustof van Nataniël (1993) se



teks. Ronnie Belcher (2000) betree die betrokke terrein deur sy verwysings na spoke, goëlery, Antjie Somers, handopleggingsrituele, die uitdryf van duiwels, 'n doodkis se boom wat uitval en die aanslag op die verteller se lewe uit die donker. Pieterse (2001) beskryf die leeuwelpie wat in die slaapkamer onder die bed grootgemaak word, die vreemde optog van diere agter Footloose aan en die pienk skaaplam met die gespalkte been wat op sy skoot lê as hy die kroegmense met sy kitaarmusiek vermaak. Daar is ook die reuse-seekatte met "vyftienvoetvoelers" en perlemoene wat 'n man se hand so kan vasknel dat sy pols afgesny moet word.

'n Strategie wat meermale suksesvol aangewend word, is die superponering van die doodgewone, waar die eenvoudige of doodgewone verhef word tot 'n posisie van groter belang. Ten einde in te skakel by die hele aura wat Madame in Jan Rabie se verhaal (1956) omgewe, word na die hondehokke verwys as "die groot saal van die honde". 'n Tatoeëermerk in die vorm van 'n vriendelike krokodilletjie word algaande verhef tot 'n simbool en bereik feitlik die status van 'n ikoon (Meyer 1997). Voorbeelde van hierdie strategie kom ook voor by Spies (1984b).

Die frustrering van normale verwagtinge is 'n verdere suksesvolle strategie. Die leser word gelei om sy verwagtinge in 'n bepaalde rigting te stuur, maar word dan onverwags gekonfronteer met 'n nuwe situasie wat 'n humoristiese blik op die gegewe werp. Veral die wek van valse verwagtinge wat op niks uitloop nie, gee dikwels aanleiding tot 'n humoristiese situasie. 'n Goeie voorbeeld hiervan kan gevind word in Grové (1962) se verhaal wat ook in die vorige paragraaf vermeld is. Aansluitend hierby kan 'n verdere strategie vermeld word, naamlik die diskrepansie tussen normale verwagtinge en die realiteit. In Goosen se verhaal (2001) kom etlike voorbeelde voor van aardse realiteite en probleme wat ook in die "hemel", die tradisionele oord van volmaaktheid, aangetref word.

'n Voorbeeld van wat *ironiese verplasing* genoem kan word, kom in Goosen (2001) se verhaal voor. Die nar kry opdrag om vreugde aan die mense in die hemel te gaan bring. Die wêreldse wese moet nou troos bring aan diegene wat hulle ná die aardse lewe juis op



die "begeerlikste plek" bevind. Die volmaakte geluksaligheid is egter reeds veronderstel om daar te heers. Op aarde is die nar as vreugdeskepper 'n vertrooster, maar in die hiernamaals is daar dan, volgens die teks, verdere vertroosting nodig. Dit sluit aan by die omruiling van rolle, wat ook geïllustreer word in Grové (1962) se verhaal van die gesiene kerkraadslid wat homself uit die invloedryke dampkring verwyder en degradeer tot die vlak van 'n amptenaar wat bevele ontvang en moet uitvoer. Dit gee dan aanleiding tot 'n hele reeks humoristiese denkfoute en gevolglike intriges.

In twee verhale speel humoristiese improvisasie op die vlak van die fisiese 'n belangrike rol. Die seuns in die Belcher-verhaal (2001) wend byna noodlottige pogings aan om met Port Jackson-vlerke te leer vlieg. Improvisasie is ook nodig in Bosman (1998) se verhaal om 'n eetstellasie vir die vetgevoerde Frekie op te rig, om hom in en uit die vragmotor te kry, om hom geweeg te kry en uiteindelik om die swaar kis met behulp van 'n katrolstelsel in die graf te kry. Ander voorbeelde kom voor in Nataniël (1993), Brink (1981) en Meyer (1997).

'n Versteuring van die herkenbare kom voor waar die verteller byvoorbeeld sê dat selfs 'n engel nie net van teksverse en vrugte kan lewe nie en daar gespot word met die feit dat Jeremia nog steeds kla ten spyte daarvan dat hy in die hemel is (Goosen 2001). Die bekende uitdrukking, "As die nood op sy hoogste is, is die uitkoms die naaste", word met voorbedagte rade verwring tot: "As die nood op sy hoogste is, is dit net twee weke, dan is die uitkoms daar..." (Pieterse 2001:210).

Die humoris maak dikwels veelvuldig gebruik van vergroting en oordrywing om sy effekte te bereik. Neelsie en Vrutjie se onbenullige verskil oor die gaarmaak van vleis word verhef tot die omvang van 'n gewelddadige stryd. Langenhoven munt uit daarin om 'n nietige probleem uit te bou tot 'n vraagstuk van groot omvang en gewigtigheid (Langenhoven 1931). Pieterse se eerstepersoonsverteller beweer Footloose se groot "katmannetjie" laat jou wonder of hy jou eers gaan doodbyt voor hy jou opvreet en of hy jou lewendig in stukke gaan skeur (Pieterse 2001). Wanneer hy musiek in die nag hoor, wonder die verteller in dieselfde verhaal of dit dalk die Heilsleër is wat "orkessterkte" op



hom afgemarsjeer kom. Spies se beskrywing van hoe Waaksaam, die nuttelose hond, op die dooie leeu beland, reg in die lug opstyg, in die lug omdraai en vlug, is eweneens 'n bekende soort oordrywing in die strokiesverhaaltradisie (Spies 1984b).

Oorbeklemtoning sluit ten nouste aan by die voorafgaande. Grové slaag byvoorbeeld daarin om besondere nadruk te lê op die formele liturgiese handeling, die atmosfeer en stemming tydens 'n erediens en bereik daardeur 'n kontras met die moderne leefwêreld van dieselfde mense (Grové 1962). Waaksaam se ylingse vlug wat hierbo beskryf is, word grappenderwys uitgebou tot 'n daad van historiese belang in die woorde van die verteller: "...en dis waar hy die kortste omsit in die geskiedenis van die beskawing in Kaokoland gemaak het" (Spies 1984b:113).

In teenstelling met die voorafgaande aspek, maak sommige skrywers vrugbaar gebruik van onderbeklemtoning om 'n humoristiese effek te verkry. Neelsie sê byvoorbeeld dat hulle bang is die ander huismense word "gehinder" tydens die tweegeveg met byle en rewolwers (Langenhoven 1931). In Deist se verhaal noem die verteller dat daar nie eintlik ryk mense in die bodorp woon nie, maar dat die mense van die onderdorp net armer as die ander is (Deist 1989). Die verteller (in Du Plessis 1980) beweer die brandmaer Genis is nie " 'n gesette man" nie. Die spreker in Pieterse se Footloose-verhaal sê van die meisie wat saam met laasgenoemde op die strand lê: "As die meisie iets aanhet, kan 'n mens dit nie sien nie" (Pieterse 2001:200).

Dit was ten slotte opvallend dat baie van die voorbeelde wat hier genoem is op die een of ander manier grensoorskrydend genoem kan word. Die slang teen die motorruit wat veronderstel is om die kinders die vrees op die lyf te jaag, word deur die ongeërgde optrede van die kinders gereduseer tot 'n bespotlike, onskadelike voorwerp (Belcher 2000). 'n Dineegas verneem van 'n tafelgenoot of 'n tier al op hom gespring het (Blignault 1988). Die verteller in Pieterse (2001) se verhaal verbind kreefstropery met 'n halsmisdaad en 'n oerreptiel word 'n liefdesimbool (Meyer 1997). Verdere voorbeelde kom voor in Grové (1962) en Nataniël (1993).



Dié grensoorskrydinge word egter meermale aangebied met 'n pseudo-erns wat wil voorgee dat die situasie in die verhaal eintlik doodnormaal is. Die ironiese kontras wat hierdeur ontstaan, intensiveer die humoreffek. Dit kom onder andere voor in twee verhale waar verslag gedoen word van 'n preek in die kerk. In die een geval is daar die verwysing na "die groot seun van die distrik" (wat hom dood geëet het) (Bosman 1998) en in die ander geval (Meyer 1997) die verwysing na die liggaam as 'n tempel en later die liefde wat nie met laserstrale verwyder kan word nie. Langenhoven, Belcher, Spies, Du Plessis en Goosen is ook onder andere meesters van hierdie ironiese tipe strategie.

### **3.3 Sosiaal-historiese konteks**

Op die vraag of die Afrikaanse humorverhaal kontekstueel veranker is, moet daar onomwonde bevestigend geantwoord word. Die verhale wat bestudeer is, weerspieël die leefwyse van die tyd, asook die morele, sosiale, religieuse, kulturele en politieke opvattinge, die heersende ekonomiese toestande en die historiese bewussyn. Dit sluit aan by Steyn (1992:9) se uitspraak dat die tipe humor in 'n direkte verband staan tot sy ontstaansgebied en sy ontstaanstyd.

In die vroegste verhaal wat bespreek is (Cachet 1907), is daar duidelike tekens van chauvinisme, die gesagsposisie van die kerk, die ekonomiese en boerelewe op die platteland, asook die stryd teen die oorheersing van Engels as taal. Cachet se verhaal toon duidelik dat sommige voorbeelde van goedge spot van 'n eeu gelede vandag taboe is, vanweë rassitiese en feministiese konnotasies. Die diskrepansie tussen oud en nuut, wat ontstaan omdat bepaalde houdings en gesindhede mettertyd verander, kan uiteraard juis vir die moderne leser vermaaklik wees vanuit die konteks van sy eie tyd.

In Langenhoven (1931) se verhale word gespot met die strewe van sommige Afrikaners om Engels te wees, omdat dit 'n teken van aansien sou wees. Eitemal (1941) se hoofkarakter vertoon die tipiese eienskappe van die plaasboere in die tyd wat die verskyning van dié kortverhaal voorafgegaan het, naamlik die patriargale vader met 'n welige bos baard wat veel met sy aansien en die agting wat hy geniet te make het, asook



sy absolute tirannieke wyse van "regeer" oor sy gesinslede, die plaaswerkers en die diere wat veronderstel is om vir hom ontsag te hê. Sy wil is wet en niemand durf hom teengaan nie.

Henriette Grové (1962) se verhaal beklemtoon die hoë premie wat op die kerk en die kerkraad geplaas is in landelike gebiede. Dit was absolute spilpunte in die gemeenskap en kerkraadsdiens 'n gesogte gesagsposisie. Leroux (1980) gee 'n beeld van die maatskaplike, politieke en ekonomiese toestande in die Vrystaatse hoofstad, soos ervaar gedurende sy leeftyd - hoofsaaklik gedurende die twintigste eeu, maar ook terugskouend op die belangrike historiese ontwikkelinge wat Bloemfontein ondergaan het. Van Heerden (1983) gee 'n blik op die welvaarttydperk van die wolboere, toe die invoer van kuddediere, suiwer teellyne, tentoonstellings, trofee, konferensies en hoë wolpryse aan die orde van die dag was. Hierdie verhaal beklemtoon egter terselfdertyd die oordrewe klem wat sommige snobistiese Afrikaanse families op hul afkoms, geslagregisters en suiwer teling lê. Afkoms, welvaart en erfplase is statussimbole.

Audrey Blignault (1988) gee blyke van 'n tipiese laat-twintigste-eeuse konteks met haar verwysings na die aandelepryse, die July-perdewedren, vonkelwyn, onderwaterduikery, gholfbane, Mercedesmotors, Elizabeth Taylor en Evening in Paris. Dit is alles simbole van 'n meer welvarende tyd en groter sosiale interaksie in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Ferdinand Deist (1989) skep 'n indruk van sommige van die manifestasies van armoede in die gemeenskap, tesame met die goedbedoelde pogings tot opheffing deur sogenaamde meer gegoedes. André P. Brink (1981) is op sterkte van sy tema (die invloed van die rekenaar) reeds kontemporêr, maar sy verhaal hekel veral die groot, lompe en dikwels minder produktiewe staatsdiens - 'n kolos in die Suid-Afrikaanse ekonomie en 'n gewillige werkgewer van ongeveer 'n miljoen Suid-Afrikaners. 'n Staatsdiens sal daar sekerlik altyd wees, maar die gespot gaan hier veral oor die veilige hawe, die sekuriteit wat dit aan baie mense met gemiddelde bekwaamheid bied op gesette tye in die volksgeskiedenis.



Elias P. Nel (1998) lê die wantoestande bloot waaronder plaaswerkers soms moet lewe en werk. Dikwels is die woord van die eienaar deurslaggewend, al maak hy ook oordeelsfoute, maar die lydende party se menswaardigheid word nie hoog aangeslaan nie. In die klein wêreldjie van die plaaswerker is daar egter kleinode waarin hy hom kan verkneukel omdat hy die lewe blymoedig benader.

'n Seleksie verhale soos dié wat in hierdie studie bespreek is, kan uiteraard nie naastenby 'n volledige beeld gee van die Suid-Afrikaanse konteks nie, maar selfs op hierdie beperkte skaal is dit duidelik dat die Suid-Afrikaanse landelikheid, politieke geskiedenis, sosiale strukture, ekonomiese toestande, bestaanstryd, konvensies, lewenstyle en religieuse ingesteldheid beslis 'n belangrike invloed op die humortradisie in die kortverhaal uitoefen.

Daar word ook 'n noue verband tussen die uitbeelding van humor en die Afrikaanse kultuur geopenbaar in die bespreekte verhale. Hoewel hierdie tekste sekerlik 'n geringe deel van die volle spektrum verteenwoordig, is dit in werklikheid 'n weerspieëling van die Afrikaanse kultuurgeskiedenis, volkskunde en volkskuns. In die verhale word 'n beeld gegee van die mense se lewenswyse oor die algemeen, die gesinsverhoudinge, boerderybedrywighede, gemeenskapslewe, kerklike betrokkenheid en meelewing, religieuse ingesteldheid, kommunikasiestrategieë, kosmaak, geregte en eet, jag, die plaaslewe, ontspanning en vryetydsbesteding, volkereverhoudings, bejaardesorg, gebruiksartikels, oorlog en die kommandolewe, welsyn, die gebruik van alkoholiese drank en die rookgewoonte, vaste rituele, gebruike en seremonies, bygeloof, sosiale verhoudings, beroepe en werksetiek, jeugbedrywighede, openbare ampte, kuier en onthaal, ekonomiese bedrywighede, asook die verhouding tussen mens en dier. Met vrymoedigheid kan dus beweer word dat die Afrikaanse humorverhaal oor 'n sterk kulturele verankering beskik. Dit is meermale 'n kroniek van die Afrikaanse volkskunde.

Met die stelling gemaak dat die Afrikaanse humorverhaal kontekstueel veranker is, word nie bedoel dat die humorverhaal, in vergelyking met ander genres, in hierdie opsig sterker staan nie. Dit dui hoogstens daarop dat sowel die verlede as die kontemporêre



konteks prikkels bied tot en as teelaarde dien vir die ontstaan van humor. Tog is 'n hoofsaaklik humoristiese ingesteldheid nie kenmerkend van die huidige konteks nie; intendeel, die inligtingstegnologie het vir die individu 'n nuwe meganiese een-tot-een-verhouding geskep waarin die mens minder afhanklik raak van sy interaksie met ander lewende wesens. Die wêreld het drasties gekrimp en globalisering verskerp mededinging en die oorlewingstryd. Die mens is meer op homself aangewese as voorheen. Op sy beurt bring dit 'n onpersoonliker bestaan mee, selfsugtiger en genadeloser as 'n paar dekades gelede. Daarby kom 'n nuwe, onkonvensionele bedreiging in die vorm van internasionale terrorisme, met die uitwerking dat niemand nêrens meer volkome veilig kan voel nie. Selfs in die enger omgewing van die samelewing is misdaad en geweld aan die orde van die dag.

Die feit dat kontekstuele onderbou van die hede allermens bevorderlik is vir die humor voorspel eerder 'n oorheersing van die morbiede en absurde in die kunste. (Vergelyk in hierdie verband ook Wium van Zyl se resensie van *Kruis en dwars* (2001) in *Rapport*, 2 September 2001.) Die 44 wenverhale van *De Kat* en Human & Rousseau se kort-kortverhaalwedstryd, wat in 1999 gebundel is onder die titel *Vonkfiksie*, is inderdaad oorwegend ernstig van aard en selfs morbied. Hoogstens een verhaal, "Die sonstoel" van P.J. Bosman, het 'n humoristiese inslag. Nogtans word 'n bestendige stroom humorverhale gepubliseer en getuig uitgewers daarvan dat bundels humorverhale tans 'n goeie mark beleef (persoonlike mededeling deur Danie Botha en Charles Fryer van Tafelberg-uitgewers).

Faktore wat die mens se bestaan bedreig, is egter immer teenwoordig, terwyl die verspreiding van inligting en nuus oor onder andere wêreldwye terrorisme psigoses en houdings by mense skep. Die vraag ontstaan of humor nie juis as 'n uitlaatklep vir die mens se vrees en angs dien te midde van geestelike trauma nie. Soek lesers veral in tye van erns en bedreiging nie dalk ontvlugting in onder meer lughartiger leesstof nie? Uiteraard beskik hierdie studie nie oor empiriese resultate om 'n uitspraak daaroor te gee nie.



### 3.4 Ontwikkelinge binne die humortradisie

Die vraag ontstaan of daar na aanleiding van die tekste wat bestudeer is enige chronologiese progressie waargeneem kan word. Die publikasiedatums van die verhale dek feitlik 'n volle eeu en gee rede tot nadere ondersoek. 'n Duidelike tendens wat waargeneem kan word, is die aanvanklike geneigdheid tot 'n soort tydgebonde realisme, wat 'n wending beleef met Jan Rabie in 1956, maar hierdie wending is nie werklik 'n keerpunt nie. Ná Rabie word nuwe temas aangedurf wat losgemaak kan word van die besondere ontstaanstyd en wat 'n breër, meer algemene toepassing kan hê, maar die realistiese tradisie word nog in heelwat verhale voortgesit, deur byvoorbeeld Grové (1962), Matthee (1982), Spies (1984b), Du Plessis (1980), Bosman (1998) en Nel (1998).

In ooreenstemming met hierdie tendens is die ouer verhale in die algemeen langer, meer uitgesponne in groter detail en beweeg die aksie langsamer en rustiger. Die skrywers van dié tekste maak in hoofsaak van goedaardige humor, satire en ironie gebruik. Daarteenoor is sommige van die nuwer tekste aanmerklik korter, meer gelade, meer suggestief, met minder direkte segging, vgl. Du Plessis (1980), Brink (1981) en Goosen (2001). Hulle is vinniger van beweging en avontuurliker met betrekking tot die hantering van die tematie, vgl. Blignault (1967), Odendaal (1991), Nataniël (1993), Aucamp (1994), Van Biljon (1994) en Goosen (2001).

Ten opsigte van die geselekteerde tekste is daar ook 'n opvallende affiniteit vir die gebruik van fantasie, wat 'n groot potensiaal inhou vir die bewerkstelling van humoristiese effekte. In hierdie verband kan die verhale genoem word van Nataniël (1993), Bosman (1998), Goosen (2001) en Pieterse (2001). Die kwistige humoreffekte wat die kontemporêre skrywers bereik deur hul taalgebruik, is reeds in die bespreking van die tekste afsonderlik uitgewys, maar verdien vermelding as 'n kenmerk van besondere belang, vgl. Spies (1984b), Deist (1989), Du Plessis (1980), Nataniël (1993), Brink (1981), Nel (1998), Belcher (2000), Pieterse (2001) en Goosen (2001).



Harry Levin (1972:18) beklemtoon die verband tussen die tipe humor wat gebruik word en sy ontstaanstyd en -ruimte. Sy navorsing toon dat die absurde en die groteske (met insluiting van die makabere) die algemeenste humor van die twintigste eeu is. Ten einde vas te stel in watter mate hierdie laaste stelling op Afrikaans van toepassing is, sal die hele spektrum van die belletrie ten opsigte van humor ondersoek moet word. Wat die kortverhaal in die besonder betref, sal daar ook nie volstaan kan word met tendense wat uit 'n seleksie na vore kom nie. Dit is nogtans insiggewend dat die groteske relatief sterk figureer in 'n aantal meer kontemporêre tekste soos dié van Breytenbach (1964), Barnard (1972), Van Heerden (1983), Nataniël (1993), Bosman (1998), Belcher (2000), Goosen (2001) en Pieterse (2001). Dit is ook uit die teorie bekend dat daar 'n besonder sterk band tussen die groteske en karikatuur bestaan (vgl Thomson 1972:38). Die karikaturale figureer juis sterk in die tekste van Du Plessis (1980) en Brink (1981). Daar is dus 'n sterk mate van ooreenstemming tussen Levin se bevindinge en die waargenome tendense uit die bespreekte tekste in hierdie studie.

Na aanleiding hiervan kan met 'n groot mate van sekerheid gekonstateer word dat Afrikaanse kortverhaalskrywers se siening van humor 'n betekenisverruiming ondergaan het, weg van die meer naïewe, romantiese tipe humor wat 'n ondersoeker soos Malherbe uitgelig het, na die harde, nugtere werklikheid van die hedendaagse bestaan wat neerslag vind in die groteske en sy verwante interaktiewe modi, soos karikatuur en selfs die absurde. Die humoris het 'n behoefte om vir sy leser te sê dat die lewe nie meer so rustig en "gaaf" is nie. Nogtans wil hy die boodskap oordra dat die humor ook in hierdie veranderde en steeds veranderende wêreld 'n besliste plek en funksie het.

### **3.5 Die erns, tragiese en komiese**

Sekere Afrikaanse kortverhaalskrywers maak van humor gebruik om universele temas rondom die lewensproblematiek of lewenskompleksiteite te belig en daardeur ten slotte 'n baie ernstige lewenswysheid of boodskap tuis te bring. Dit is nie net die geval by die moraliserende Cachet (1907) nie, maar ook by onder andere Rabie (1956), Grové (1962),



De Vries (1972), Brink (1981), Matthee (1982), Van Heerden (1983), Spies (1984b), Deist (1989), Odendaal (1991), Nel (1998) en Goosen (2001). Deur die gebruik van humor kan die outeur situasies en karakteroptredes relativeer en 'n nuwe perspektief daaraan gee. Ten spyte van (of juis danksy?) die luimigheid kan dan op 'n dikwels nie-moraliserende en –didaktiese manier 'n lewenswaarheid tuisgebring word.

Veral die groteske en absurde elemente in sommige verhale roep die vraag op of dié tekste tuishoort binne die tradisionele opvatting van humor. Van Heerden maak in "Slap grensdrade" (1983) byvoorbeeld nie gebruik van goedaardige humor nie, 'n ernstige boodskap word oorgedra en die humormodi speel nie 'n oorheersende rol in die ontknoping nie. Dit is egter wel waar dat satiriese, ironiese en groteske elemente deur die outeur ingewerk word om 'n groter mosaïek te vorm. Tipiese terme wat met die groteske saamhang soos grillig, vreemdsoortig, buitensporig, oordrewe, onverenigbaar, ongerymd, afgrysig en bisar, kom by die ontvanger op by die lees van hierdie Van Heerden-tekste. Die noue band tussen die groteske en fantasie word verder geïllustreer deur die droom oor die stoetram in die verhaal. Hoewel daar ten slotte tot 'n ernstige insig gekom word, maak die skrywer dus wel van etlike strategieë binne die kader van humor gebruik om sy beoogde effek te bereik, sodat die betrokke teks myns insiens tog met reg in 'n ondersoek na humor tuishoort.

Die oordrewe klem op 'n lagreaksie verloën die ontwikkeling en sofistikasie van humor as 'n breë, algemene stylstrategie. Soos reeds in hierdie studie aangetoon, het bepaalde modi binne die kader van humor as algemeen-beskrywende en oorkoepelende term in so 'n mate ontwikkel dat lag hoegenaamd nie meer in alle gevalle 'n maatstaf kan wees nie. Daar is byvoorbeeld reeds gewys op die feit dat innerlike genoegdoening, soos geassosieer met 'n vreugdevolle ervaring (wat uiteraard nie alleen in humoristiese prosa voorkom nie), beleef kan word by vars perspektiewe op nuwe, onverwagte verhoudinge. Daarby kom die argument dat 'n modus soos die groteske sigself so verwringend en vreemdsoortig kan manifesteer dat daar nie werklik sprake kan wees van 'n lagreaksie nie.



Dit het verder uit hierdie studie geblyk dat die humor en die erns, die komiese en die tragiese, meermale so naby mekaar lê en op so 'n wyse interaktief verkeer dat 'n onderskeiding tussen hierdie uiterste pole nie moontlik of wenslik is nie. Reeds Samuel Jonson beklemtoon hierdie verhouding: "Shakespeare's plays are not in the rigorous and critical sense either tragedies or comedies, but compositions of a distinct kind; exhibiting the real state of sublunary nature, which partakes of good and evil, joy and sorrow..." (aangehaal deur Wimsatt 1969:22) en Christopher Fry beweer dat enige komedie wat hy skryf oorspronklik begin as 'n tragedie. Merchant (1975:34) stel hierdie verhouding tussen twee skynbaar teenstellende pole soos volg: "... the incongruities of human failings and absurdities are seen to accompany the heights and depths of tragic action. (...) For this mixture of the noble and the ridiculous, the comic, the sublime and tragic is characteristic of the very nature of man". Hy kom dan tot die gevolgtrekking dat: "... the comic vision penetrates the secret of man's condition best when it is seen in relation to the structure of tragic art" (1975:35). Oor hierdie interaksie sê Merchant (1975:47):

... within any situation loosely definable as 'comic' there exists possibilities of profound latent differences, of sardonic comment on human frailty, of ironic, even destructive wit, of compassionate involvement in the pathos of vulnerable human concerns, and finally of a recognition that the comic mask sometimes leers with a grimace dangerously near the tragic.

*Verbeel jou 'n wêreld sonder 'n skaterlag,  
sonder eens 'n glimlag.  
'n Hemel op aarde, sal die Fariseër sê.  
Uit so 'n hemel sou ek wegloop hel toe.*

- C.J. Langenhoven



#### 4. Eindkonklusie

In hierdie studie is ondersoek ingestel na die aard van humor, 'n komplekse menslike verskynsel wat deur die eeue heen dikwels ondersoek is, maar waarom daar min teoretiese eenstemmigheid bestaan vanweë klemverskuiwings, periodieke aanpassings en tydgebondenheid. Die aanwending van humor as 'n stylstrategie in die verlede en hede is nagevors ten einde te probeer bepaal wat die wesenskenmerke daarvan is. As gevolg van die interaksie tussen humor en modi wat in praktyk met humor geassosieer word, was dit nodig om ook die aard en effek van 'n aantal verwante strategieë soos satire, ironie en die groteske te ondersoek.

Hoofsaaklik as gevolg van relatief min resente navorsing oor humor in Afrikaans, moes bepaal word in watter mate die kontemporêre Afrikaanse humortradisie 'n voortsetting of 'n afwyking verteenwoordig, vergeleke met dit wat in die verlede aan die orde was. 'n Aantal geselekteerde tekste, wat chronologies 'n tydperk van bykans 'n eeu dek, is ontleed met die oog op eiesoortige kenmerke, talige en strukturele strategieë, die moontlikheid van kontekstuele verankering en die uitwys van eventuele tendense. Dié tekste is gemeet aan 'n groot aantal uiteenlopende teorieë en opvattinge oor humor, gekoppel met die uitgangspunte van Jakobson (1960) se kommunikasiemodel.

In aansluiting by die hipoteses wat ten aanvang gestel is, is gevind dat die strategieë wat skrywers gebruik om 'n humoristiese effek te bereik eiesoortig is, deurdat dit verskil van strategieë wat gebruik word om nie-humoristiese of ernstige prosa te bedryf. Die sogenaamde *goedaardige humor* wat Malherbe in sy studie van 1932 verhef tot die *summum bonum* binne die humorkader is lank nie meer die oorheersende modus in die Afrikaanse humoristiese literatuur nie. Dit het plek gemaak vir groter avontuurlikheid, veral in die rigting van die groteske. Hoewel daar bewyse is van sterk interaksie tussen die onderskeie modi wat onder die oorkoepelende term *humor* geklassifiseer kan word, is gevind dat dit sinvol is om breë onderskeidings te handhaaf, omdat daar kontrasterende elemente en fyner nuanses bestaan wat verrykend op die uiteindelijke humoristiese effekte inwerk wat outeurs bewerkstellig.



Benewens die verskillende geïdentifiseerde strategieë wat deur skrywers aangewend word om 'n humoristiese effek te bereik, kon daar binne die bestek van die steekproef sekere tendense waargeneem word wat uiteraard net geldigheid ten opsigte van die monster kan hê. Die afleiding kan byvoorbeeld gemaak word dat die keuse van die onderwerp en die titel, asook 'n optimale wisselwerking tussen dié twee elemente en die aanvangsin, boodskap en slotsin van die verhaal 'n beduidende bydrae tot die humorbeleving lewer.

Daar is gevind dat die Afrikaanse humorverhaal sterk kontekstueel veranker is en dat dit 'n goeie bydrae te lewer het tot die uitbeelding en dokumentering van aspekte van die Afrikaanse kultuurgeskiedenis en volkskunde.

Daar is gewys op 'n chronologiese progressie in die aard en styl van die humoristiese kortverhaal wat in breë trekke ooreenstem met sommige algemene tendense wat sedert die sestigerjare in die Afrikaanse prosa waargeneem kan word.

Ook is die rol en groot potensiaal van verskillende aspekte van fantasie in die humorverhaal as 'n bate geïdentifiseer.

Ooreenstemmende ontwikkelinge in die Afrikaanse humorverhaal, in vergelyking met algemene strominge in die wêreldliteratuur ten gunste van die groteske en verwante modi, is waargeneem. Van die romantiese tipe humor het die voorkeur ook in Afrikaans (in pas met tydskonvensies en die inwerk van sosio-politieke faktore) verskuif na meer aggressiewe, uitdagende en groteske elemente, wat nie die ander verwante modi uitsluit nie, maar as bondgenote insluit. Daarby kon bevestig word dat 'n bestendige stroom nuwe Afrikaanse humorverhale van verskillende soorte ook in die huidige tydsgewrig gepubliseer word en dat dié tipe verhale volgens die uitgewers sterk in aanvraag is by die leserspubliek.



bring. Aan die hand van tekste is geïllustreer dat 'n hegte band van wedersydse positiewe beïnvloeding bestaan tussen die tragiese en byvoorbeeld 'n modus soos die groteske, waar erns en humor mekaar sinvol aanvul.

Heelwat van die strategieë wat geïdentifiseer is, word uiteraard ook in ander genres en in nie-humoristiese tekste gebruik. Dit laat dadelik die vermoede ontstaan dat die verskille in die toepassing mag lê. As uitgangspunt moet dit dus duidelik gestel word dat die bespreekte strategieë nie almal slegs eie is aan die humor of slegs van toepassing gemaak kan word om die humoreffek te bereik nie. Dit gaan in die eerste plek om die intensiteit, frekwensie en verweefdheid van die strategieë binne die kousale verband van die teks. Dit wil voorkom of die gebruik van die strategieë ook onderhewig is aan sekere voorbehoude. Om as 'n humoristiese teks bestempel te kan word, moet die strategieë binne die breë raamwerk van die humor en sy verwante modi toegepas word. Ten einde 'n humoristiese effek te kan bereik, sal 'n skrywer byvoorbeeld van humoristiese karakterisering gebruik maak of van humoristiese kontrastering, terwyl karakterisering en kontrastering buite die begrensings van humor en sy verwante modi noodwendig ander oogmerke sal dien en ander resultate sal oplewer.

Na aanleiding van bogenoemde kan die vraag gestel word wat die humoristiese karakterisering of kontrastering dan kenmerk, in teenstelling met die nie-humoristiese karakterisering en die kontrastering. Die kern van dié verskil is na my mening veral geleë in die volgende: Die skrywer het eerstens meestal 'n duidelike oogmerk en doelstelling om deur die gebruik van besondere strategieë 'n humoristiese effek te bewerkstellig, in teenstelling met byvoorbeeld 'n ernstige of gewyde effek. Daar moet dus van die kant van die skrywer 'n bepaalde ingesteldheid op 'n humoristiese uitkoms wees. In dié verband merk Janssens (2002) tereg op: "Humor in de literatuur is ondenkbaar zonder een speelse hantering van de taal".



Die skrywer moet tweedens daartoe in staat wees om die strategieë op so 'n wyse aan te wend dat dit by die kerneienskappe van humor aansluiting vind. Dit wil sê, die onversoenbaarheid, onverenigbaarheid of ongelyksoortigheid van elemente moet in 'n spanningsverhouding tot mekaar geplaas word. In dié opsig hou dit verband met Bakhtin se siening van transgressie, ondermyning van gevestigde hiërargieë en sy aanprysing van die karnavaleske. Die implikasie van hierdie "voorwaardes" vir die skep van humoristiese tekste is dat dit 'n deeglike toets vir die vaardighede van die humoristiese skrywer verteenwoordig. Dit beteken verder dat die suksesvolle humoris sal beskik oor 'n kennis van of 'n aanvoeling vir die strategieë wat die humoreffek kan verseker. Op dié wyse verseker die humoristiese outeur dat sy lesers optimale voldoening uit die tekste sal put.

Die Afrikaanse letterkunde in die algemeen en die genre van die kortverhaal in die besonder is tot dusver verryk deur die hoë standaard wat skrywers gestel het op die gebied van die humoristiese kortverhaal. 'n Relatief groot aantal skrywers het reeds blyke daarvan gegee dat hulle oor die aanvoeling en vaardighede beskik om goeie humor- en humoristiese kortverhale te lewer en in die proses vreugde aan hulle lesers te bring. Oor hierdie vreugde van lees, die ontdekkingstogte in vreemde wêrelde, sê Amos Oz (1999:114-115):

In every one of these stories we are permitted something that is not allowed "outside": not just a reflection of our familiar world and not just a journey into the unknown, but also the very fascination with touching the "inconceivable". Whereas, inside a story, it becomes conceivable, accessible to our senses and our fears, to our imagination and our passions.

Dit is waarskynlik omdat humor so 'n wesentlike deel uitmaak van die lewe en die vreugde van lewe dat die genre van die Afrikaanse humor- en humoristiese verhaal so lewenskragtig en gewild bly. Soos Frank Moore Colby dit stel: "Men will confess to treason, murder, arson, false teeth or a wig. But how many will own up to a lack of humour?"



## BRONNELYS

Ankersmit, F.R. 1990. *De navel van de geschiedenis. Over interpretatie en historische realiteit*. Groningen: Historische Uitgeverij.

Antonissen, Rob. 1960. *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Antonissen, Rob. 1962. *Kern en tooi – Kroniek van die Afrikaanse lettere 1951-1960*. Kaapstad: Nasou.

Aristoteles. 1954. *Rhetoric Poetics*. New York: Random House.

Aucamp, Hennie. 1984. *Woorde wat wond*. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, Hennie. 1986. *Die blote storie*. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, Hennie. 1986b. *Slegs vir almal*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Aucamp, Hennie (samest.). 1991. *Vuurslag*. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, Hennie. 1994a. *Gewis is alles net 'n grap*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Aucamp, Hennie. 1994b. *Die blote storie 2 – 'n Werkboek vir kortverhaalskrywers*. Kaapstad: Tafelberg.

Bakhtin, Mikhail. 1968. *Rabelais and his World*. Cambridge: s.n.

Bal, Mieke. 1978. *De theorie van vertellen en verhalen, inleiding in de narratologie*. Muiderberg: Coutinho.



Barnard, Chris. 1972. *Chriskras 1*. Kaapstad: Tafelberg.

Barthes, Roland. 1977. *Image-music-text*. New York: Hill & Wang.

Barthes, Roland. 1981. Theory of the text. In: Young, Robert. *Untying the text*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 31-47.

Behr, Mark. 1993. *Die reuk van appels*. Strand: Queillerie.

Bekker, Pirow. 1992. *Lag byvoorbeeld*. Kaapstad: Tafelberg.

Bekker, Pirow. 1995. Die wenduif. *Rapport-Tydskrif*, 8 Januarie.

Belcher, Ronnie. 2000. Beskermengel. In: Abraham H. De Vries [samest.]. *Uit die kontreie vandaan*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Bergler, Edmund M.D. 1956. *Laughter and the Sense of Humour*. New York: Intercontinental Medical Book Corp.

Bergson, Henri. 1956 (1899). Laughter. In: Wylie Sypher (red.). *Comedy*. New York: Doubleday.

Berlyne, Daniel E. 1972. Humour and its kin. In: J.H. Goldstein & P.E. McGhee. *The psychology of humour*. New York: Academic.

Bertens, Hans & Theo D'haen. 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: Arbeiderspers.

Beukes, G.J. & F.V. Lategan. 1959. *Skrywers en rigtings*. Pretoria: Van Schaik.

Bisschoff, Anna-Marié. 1992. Pikareske roman. In: Cloete 1992:382.



- Blignault, Audrey. 1988. *Oulap se rooi*. Kaapstad: Tafelberg.
- Booth, Wayne C. 1983(1961) *The rhetoric of fiction*. Second Edition. Chicago etc.: University of Chicago Press.
- Borev, Yuri. 1957. *On the Comic* (vert.). Moscow: Iskusstvo.
- Bosman, Paul. 1998. *Soms mis die hart 'n slag*. Kaapstad: Tafelberg.
- Botha, Danie (samest.). 1992. *Die beste spookstories van C.J. Langenhoven*. Kaapstad: Tafelberg. .
- Botha, E. 1973. Henriette Grové in gesprek met Elize Botha. *Gesprekke met skrywers* 3. Kaapstad: Tafelberg.
- Botha, Elize. 1980. Prosa. In: Cloete 1980:319-559.
- Botha, Elize. 1980. Jan Rabie. In: Cloete 1980:527-529.
- Botha, Elize, 1980. Audrey Blignault. In: Cloete 1980: 376-380.
- Botha, Elize. 1980. Welma Odendaal. In: Cloete 1980:348.
- Botha, Elize. 1987. *Prosakroniek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Botha, Elize. 1998. Etienne Leroux. In: Van Coller 1998:586-603.
- Botha, Elize. 2002. Grové ken wel haar stories. *Die Burger*. 12 Oktober.
- Breytenbach, Breyten. 1964. *Katastrofes*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, André P. 1986. *Rapport*, 2 Maart.



Brink, André P. 1986. *Mal- en ander stories*. Kaapstad: Kagiso.

Brink, André P. (samest.) 2000. *Groot verseboek 2000*. Kaapstad: Tafelberg.

Cachet, Jan Lion. 1907. Die Praatduiwel. In: J.C. Kannemeyer. 1975. *Letterkunde en beweging voor 1900*. Pretoria: Academica.

*Cambridge Encyclopedia, The*. 1990. Cambridge: Cambridge University Press.

Carstens, W.A.M. 1991. 'Teks' – 'n begrip op soek na 'n funksionele tekslinguistiese definisie. S.A. *Tydskrif vir Taalkunde* 9(4): 85-90. November.

*Cassell's Encyclopedia of World Literature*. 1983. London: Cassell.

*Chambers English Dictionary*. 1990. Edinburgh: W. & R. Chambers.

Chapman, A.J. & W.A. Chapman. 1974. Responsiveness to humour: its dependency upon a companion's humorous smiling and laughter. *Journal of*

Chapman, A.J. & H.C. Foot. 1976. *Humour and Laughter: Theory, research and applications*. London: Wiley.

Cicero. 1942. *De Oratore* (vert.). Cambridge: Heinemann.

Cloete, T.T.(red.). 1980. *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*. Goodwood: Nasou.

Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Cloete, T.T. 1998. Ek is 'n klong. *Rapport-Tydskrif*. 15 Februarie.

*Collins Cobuild English Language Dictionary*. 1987. London: Collins.



*Compact Edition of the Oxford English Dictionary, Vol. 1.* 1980. Oxford: Oxford University Press.

*Concise Oxford Dictionary of Current English.* 1980. Oxford: Claredon.

Conradie, P.J. 1992. Absurde drama. In: Cloete 1992:2-3.

Conradie, P.J. 1992. Komedie. In Cloete: 1992:224-227.

Conradie, P.J. 1992. Tragikomedie. In: Cloete 1992:540-541.

Coser, T.L. 1959. Some social Functions of Laughter. *Human Relations*, 12: 171-182.

Croce, Benedetto. 1903. L'umorismo: Del vario significato della parola e dell'uso nella critica literaria. *Journal of Comparative Literature*, Vol.1: 220-228.

Cuddon, J.A. 1982. *A Dictionary of literary Terms*. Harmondsworth: Penguin.

Darwin, Charles. 1965 (1872). *The Expression of the Emotions in Men and Animals*. Chicago: Chicago University Press.

Deacon, Thomas. 1999. *Anderkant die Troe-troe*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Deist, Ferdinand. 1989. *Bom appeltiet op Eselspoort*. Pretoria: Van Schaik.

Dekker, G. 1963. *Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Kaapstad: Nasou.

Derrida, Jacques. 1979. Living on: border lines. In: Bloom, Harold *et al.* *Deconstruction in Criticism*. New York: Seabury, 75-175.



Desilet, Gregory. 1991. Heidegger and Derrida: The Conflict between Hermeneutics and Deconstruction in the Context of Rhetoric and Communication Theory. *Quarterly Journal of Speech* 77: 152-175.

De Villiers, C.G.S. 1954. *Snel dan jare*. Kaapstad: Balkema.

De Villiers, Izak. 1995. Koor en kerrie-afval. In: Jan Vosloo [samest.]. 1998. *Storie-sjêmpyn*. Kaapstad: Tafelberg.

De Vries, Abraham. 1986. *Vertelpatrone in die Afrikaanse kortverhaal 1867-1984*. Ongepubliseerde D.Litt.proefskrif, Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.

De Vries, Abraham H. 1994. *'n Plaaswinkel naby Oral*. Kaapstad: Human & Rousseau.

De Vries, Abraham H. (samest.) 1996. *Eeu – Honderd jaar van Afrikaanse kortverhale*. Kaapstad: Human & Rousseau/Tafelberg.

De Vries, Abraham H. 1998. *Kort vertel – Aspekte van die Afrikaanse kortverhaal*. Amsterdam: Suid-Afrikaanse Instituut.

De Vries, Abraham H. (samest.) 2000. *Uit die kontreie vandaan*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Dixon, P. 1977. *Rhetoric*. The Critical Idiom 19. London: Methuen.

Du Plessis, Hans. 1998. Viva Afrikaans! *Rapport-Tydskrif*, 20 September.

Du Plessis, P.G. 1991. *Koöperasiestories op Donderdag*. Johannesburg: Perskor.



Du Plessis, P.G. 1993. *Neklis*. Kaapstad: Tafelberg

Du Plessis, P.G. & Marga Stoffer (samest.) 1994. *Ligvoets – Vyftig humoristiese verhale*. Kaapstad: Tafelberg.

Du Plooy, Heilna. 1998. Henriette Grové. In: van Coller 1998:475-488.

Du Toit, P.A. 1998. Abraham H. de Vries. In: Van Coller 1998:386-398.

Du Toit, P.A. 1998. Hennie Aucamp. In: Van Coller 1998:219-231.

Eastman, Max. 1921. *The Sense of Humor*. New York: Schribner.

Eastman, Max. 1936. *Enjoyment of Laughter*. New York: Simon & Schuster.

Eco, U. 1983<sup>2</sup> (1979). *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. London: Hutchinson.

Eco, U. 1984. *Reflections on The Name of the Rose*. Londen:Minerva.

Eitemal. 1964. *Skaduwees teen die muur*. Pretoria: Van Schaik.

*Encyclopaedia Britannica*, Vol. 4. 1970; Vol. 11. 1970. Chicago: William Benton.

Erasmus, Mabel. 1999. Etienne van Heerden. In: Van Coller 1999:679-699.

Foss, B.M. 1977. Forward. In: A.C. Chapman & H.C. Foot. *It's a Funny Thing, Humour*. Oxford: Pergamon, xiii-xiv.

Foster, P.H. 1993. Die roman as meertalige lag: Die diskoers in Wilma Stockenström se *Abjater* wat so lag. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 9(3/4): 326-338.



Foucault, Michel. 1979. What is an author? In: Harari, J.V. (red.) *Textual Strategies, Perspectives in post-structuralist Criticism*. London: Methuen, 141-160.

Fowler, Roger. 1977. *Linguistics and the Novel*. London: Methuen.

Freud, Sigmund. 1976 (1905). Jokes and their Relation to the Unconscious. In: J. Strachey & A. Richards. *The Pelican Freud Library* (Vol.6), Harmondsworth: Penguin, 146-159.

Fridlund, A.J. & J.M. Loftis. 1990. Relations between Tickling and Humorous Laughter: Preliminary Support for the Darwin-Hecker Hypothesis. *Biological Psychology*, 30: 141-150.

Friedman, Bruce Jay. 1965. *Black Humor*. New York: Bantam.

Fry, William F. Jr. & Melanie Allen. 1976. Humour as a Creative Experience: the Development of a Hollywood Humorist. In: A.J. Chapman & H.C. Foot. *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*. London: Wiley.

Fry, W.F. 1977. The Appeasement Function of Mirthful Laughter. In: A.J. Chapman & H.C. Foot. *It's a Funny Thing, Humour*. Oxford: Pergamon.

Gaier, U. 1967. *Satire: Studien zu Neidart Mittenwiler, Brant and zu satirischen Schreibart*. Tübingen: Max Niemeyer.

Gerwel, G.J. 1983. *Literatuur en apartheid*. Kasselsvlei: Kampen.

Goodman, Joel. 1998. *Chicken soup for the Laughing Soul – Recipe for Humor in your Life, your Business, your Country*. Saratoga Springs: Humor Project Inc.



Goosen, Eduan. 1998. Jeanne Goosen. In: Van Coller 1998:456-463.

Goosen, Jeanne. 2001. *Straataf*. Pretoria: Lapa.

Gregory, J.C. 1924. *The Nature of Laughter*. London: Kegan Paul.

Greig, J.Y.T. 1923. *The Psychology of Laughter and Comedy*. New York: Dodd.

Grobbelaar, Pieter W. 1984. *Poorters*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Grotjahn, Martin. 1957. *Beyond Laughter*. New York: McGraw-Hill.

Grové, A.P. 1958. *Oordeel en vooroordeel*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Grové, A.P. 1964. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans*. Kaapstad : Nasou.

Grové, A.P. en Elize Botha. s.a. *Handleiding by die studie van die letterkunde*. Kaapstad: Nasou.

Grové, Henriette. 1962. *Roosmaryn en wynruit*. Pretoria: HAUM.

Grové, Henriette. 1966. *Jaarringe. 12 Kortverhale*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Haffter, P. 1992. Absurde. In: Cloete 1992:1-2.

Hambidge, Joan. 1992. Post-modernisme Deel II. *Tydskrif vir Letterkunde* XXX(3): 48-57.



Hattingh, S.C. 1950. *Sprokiesvorsing, met spesiale toepassing op die Afrikaanse volksverhale*. Johannesburg: Witwatersrandse Universiteitspers.

Hazlitt, William. 1903. Letters on the English Comic Writers, Lecture 1. On Wit and Humour. *Collected Works, Vol. VIII*. London: Dent

Heese, J.A., G.S. Nienaber & C. Pama. 1975. *Families, familiename en familiewapens*. Kaapstad: Tafelberg.

Hinchliffe, Arnold P. 1977. *The Absurd*. London: Methuen.

Hopman, Frits. 1913. *In het voorbijgaan*. Amsterdam: H.D. Pfann.

Hough, Barrie. 1995. *Skimmelstreke*. Kaapstad: Tafelberg.

Hugo, Daniel. 1991. Humor in die Afrikaanse literatuur. *Tydskrif vir letterkunde*, 29(1): 69-71.

Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London: Methuen.

Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism – History, Theory Fiction*. New York: Routledge.

Hutcheon, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. Londen: Routledge.

Jakobson, Roman. 1960. Closing statement: Linguistics in Poetics. In: Sebeok, Thomas A. *Style in Language*. Massachusetts, etc.: Technology Press, 350-377.

Janssens, Marcel. 2002. *Humor in de Nederlandse letterkunde van Bredero tot Toon Hermans*. Openbare voorlesing, Pinelands, 2 Februarie 2002.



Johl, J. 1988. *Ironie*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Johnston, R.A. 1990. Humour: a Preventative Health Strategy. *International Journal for the Advancement of Counselling*, 13(3): 257-265.

Jooste, Helm. 1996. *Verdriet se moses*. Kaapstad: Tafelberg.

Jump, John D. 1972. *Burlesque*. London: Methuen.

Kannemeyer, J.C. 1975. *Letterkunde en beweging voor 1900*. Pretoria: Academia.

Kannemeyer, J.C. 1980. Verantwoording. In: Leroux 1980:7-8.

Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, II*. Kaapstad: Academica.

Kannemeyer, J.C. 1998. *Die Afrikaanse literatuur 1652 – 1987*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Kant, Immanuel. 1790. *Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Lagarde.

Kayser, Wolfgang. 1963. *The Grotesque in Art and Literature*, (vert.)  
Bloomington: s.n.

Kayser, Wolfgang. 1964. *Das sprachliche Kunstwerk; eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern: Francke.

Keith-Spiegel, P. 1972. Early Conceptions of Humour; Varieties and Issues.  
In: J.H. Goldstein & P.E. McGhee. *The Psychology of Humour*. New York:  
Academic.

Kierkegaard, S.A. 1966. *The Concept of Irony*. London: Collins.



Kirkpatrick, Betty. 1987. *Roget's Thesaurus of English Words and Phrases*. Harlow: Longman.

Koestler, A. 1964. *The Act of Creation*. New York: Macmillan.

Kotze, E. 1986. *Silt van die aarde*. Kaapstad: Tafelberg.

Krige, Uys. 1956. 'n Eie stem. In *Rabie* 1956:5-13.

Kundera, Milan. 1977. Comedy is everywhere. *Index on Censorship* 6: 3-7.

La Fave, Lawrence. 1972. Humour judgements as a function of reference groups and identification classes. In: J.H. Goldstein & P.E. McGhee. *The Psychology of Humour*. New York: Academic.

La Fave, J., J. Haddad & W.A. Maesen. 1976. Superiority, enhanced Self-esteem, and Perceived Incongruity Humour Theory. In: A.J. Chapman & H.C. Foot. *Humour and Laughter: theory, research and applications*. London: Wiley.

Langenhoven, C.J. 1921. *Sonde met die bure*. Kaapstad: Nasionale Pers.

Langenhoven, C.J. 1929. *Aan stille waters. Vol. 1*. Kaapstad: Nasionale Pers.

Langenhoven, C.J. 1931. *Aan stille waters*. Kaapstad: Nasionale Pers.

Langenhoven, C.J. 1956. *Versamelde werke. Vol. 11*. Kaapstad: Nasionale Pers.

Langenhoven, C.J. 1992. *Die beste spookstories van C.J. Langenhoven*. Kaapstad: Tafelberg.



- Leacock, Stephen. 1937. *Humour and Humanity: an Introduction to the Study of Humour*. London: Thornton Butterworth.
- Leeman, A.D. & A.C. Braet. 1987. *Klassieke retorica*. Groningin: Wolters-Noordhoff/Forsten.
- Leipoldt, C. Louis. 1980<sup>2</sup>. *Slampamperliedjies*. Kaapstad: Tafelberg.
- Leroux, Etienne. 1957. *Hilaria*. Kaapstad: HAUM.
- Leroux, Etienne. 1959. *Die Mugu*. Kaapstad: HAUM.
- Leroux, Etienne. 1962. *Sewe dae by die Silbersteins*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Leroux, Etienne. 1964. *Een vir Azazel*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Leroux, Etienne. 1969. *Isis Isis Isis*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Leroux, Etienne. 1980a. *Tussengebied*. Johannesburg: Perskor.
- Leroux, Etienne. 1980b. *Tussenspel*. Johannesburg: Perskor.
- Letoit, André. 1988. *Die bar op De Aar*. Kaapstad: Tafelberg.
- Levin, Harry (red.) 1972. *Veins of Humor*. Cambridge: Harvard University.
- Levine, Jacob. 1969. *Motivation in Humor*. New York: Atherton.
- Lindenberg, Anita. 1998. André P. Brink. In: Van Coller 1998:294-315.
- Lombard, Jean. 1979. *Die kort-kortverhaal in Afrikaans*. Ongepubliseerde M.A.-skripsie, Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.



*Longman Concise English Dictionary*. 1985. Harlow: Longman.

*Longman New Universal Dictionary*. 1982. Norwich: Longman.

Lotriet, Dirk. 1998. Kragmanne, krieketballe en die sokkerbal. *Tydskrif-Rapport*, 3 Mei.

Louw, N.P. van Wyk. 1963. *Vernuwing in die prosa*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Louw, N.P. van Wyk. 1964. *Windroos – verhale deur tien Sestigters, met inleiding deur N.P. van Wyk Louw*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

Louw, N.P. van Wyk. 1972. *Opstelle oor ons ouer digters*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Ludovici, Anthony M. 1932. *The Secret of Laughter*. London: Constable.

Malan, Charles. 1982. Die Suid-Afrikaanse letterkunde en sy sosiale konteks aan die begin van die jare tagtig. *Standpunte*, 35(4): 48-67.

Malherbe, F.E.J. 1932. *Humor in die algemeen en sy uiting in die Afrikaanse letterkunde*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger.

Malherbe, F.E.J. 1948. *Wending en inkeer – 'n beskouing oor die nuwere Afrikaanse letterkunde*. Kaapstad: Nasionale Pers.

Malherbe, F.E.J. 1953. *Afrikaanse humorverhale*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Matthee, Dalene. 1982. *Die Judasbok*. Kaapstad: Human & Rousseau.



- Menon, V.K. Krishna. 1931. *A Theory of Laughter*. London: Allen & Unwin.
- Merchant, W. Moelwyn. 1975. *Comedy*. London: Methuen.
- Meredith, G. 1956. An Essay on Comedy. In: W. Sypher. *Comedy*. New York: Doubleday, 47-49.
- Meyer, Deon. 1997. *Bottervisse in die jêre*. Pretoria: J.P. van der Walt.
- Mindes, Harvey. 1971. *Laughter and Liberation*. Los Angeles: Nash.
- Mintz, Lawrence E. 1977. American Humour and the Spirit of Times." In: A.J. Chapman & H.C. Foot. *It's a funny Thing, Humour*. Oxford: Pergamon, 32-36.
- Monro, D.H. 1951. *Argument of Laughter*. Melbourne: Melbourne University.
- Mulkay, M. 1988. *On Humour: its Nature and Place in modern Society*. s.i.: Polity.
- Nataniël. 1993. *Oopmond*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Neethling, Kobus. 1997. Kreatiwiteit: die onderskeidende faktor. *Die Unie*, 93(3): 10 – 12.
- Nel, Elias P. 1998. *Iets goeds uit Verneukpan*. Kaapstad: Tafelberg.
- Nel, Elias P. 1998. " 'n Troosprys vir Jan Khoemkoem". In: Jan Vosloo [samest.]. 1998. *Storie-sjêmpyn*. Kaapstad: Tafelberg.
- Nel, Jan. 1997. *Hardekoolaande*. Pretoria: Van Schaik.



Nichols, J.W. 1971. *Insinuation: the Tactics of English Satire*. The Hague: Mouton.

Nienaber, P.J. (red.) 1982. *Perspektief en profile*. Johannesburg: Perskor.

Nortje, P.H. 1967. *Nuut onder die son: Sketse uit die lewe van 'n gesin*. Kaapstad: Tafelberg

Nortje, P.H. 1997. *Ken op die kerie*. Kaapstad: Tafelberg.

Odendaal, Welma. 1991. *Verlate plekke*. Kaapstad: Chameleon.

*Odhams Dictionary of the English Language*. 1946. London: Odhams.

Ogden, C.K. & I.A. Richards. 1923. *Meaning of Meaning*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner.

Opperman, D.J. 1964. *Kuns-mis*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Opperman, D.J. 1977. *Verspreide opstelle*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Opperman, D.J. 1979. *Komas uit 'n bamboesstok*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Otto, Jannie. 1996. Die hoofde en die voetsole. *Rapport-Tydskrif*, 12 Mei.

Otto, Jannie. 1998. Die wit klip en die damwal. *Rapport-Tydskrif*, 15 Maart.

Oz, Amos. 1999. *The story begins – essays on Literature*. New York: Harcourt Brace.

Paulos, John Allen. 1980. *Mathematics and Humor*. Chicago-London: University of Chicago Press.



Perold, Izak. 1996. *Glimlag of grinnik*. Kaapstad: Tafelberg.

Piddington, Ralph. 1933. *The Psychology of Laughter*. London: Figurehead.

Pieterse, Pieter, 1985. *Tietiesbaakos – 'n werfjoernaal*. Pretoria : HAUM-Literêr.

Pieterse, Pieter. 2001. *Skater*. Kaapstad: Pieter Pieterse.

Plato. 1975. *Philebus*. Oxford: Claredon.

Pretorius, Réna. 1992. Burleske. In: Cloete 1992:50-51.

Pretorius, Réna. 1992. Groteske. In: Cloete 1992:156-157.

Pretorius, Réna. 1992. Ironie. In: Cloete 1992:190-192.

Pretorius, Réna. 1992. Parodie. In: Cloete 1992:370-371.

Pretorius, Réna. 1992. Satire. In: Cloete 1992:464-465.

Pretorius, Réna. 1992. Travestie. In: Cloete 1992: 541-542.

Rabie, Jan Sebastiaan. 1963<sup>3</sup>. *Een-en- twintig*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Rapp, A. 1951. *The Origins of Wit and Humor*. New York: Dutton.

Raskin, Victor. 1985. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel.

Roos, Henriette. 1998. Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu. In: Van Coller 1998:21-117.



Rothbart, Mary & Diana Pien. 1977. Elephants and Marshmallows: a theoretical Synthesis of Incongruity-resolution and Arousal Theories of Humour. In: A.J. Chapman & H.C. Foot. *It's a funny Thing, Humour*. Oxford: Pergamon, 51-53.

Said, Edward A. 1978. *Beginnings: Intentions and Methods*. Baltimore: Johns Hopkins.

Scheepers, Riana. 1991. *Dulle Griet*. Kaapstad: Tafelberg.

Scheepers, Riana. 1999. Idille. *Sarie*, 28 Julie.

Scholes, Robert. 1967. *The Fabulators*. New York: Oxford University Press.

Schopenhauer, Arthur. 1819. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Vol. 1. Leipzig: Brockhaus.

Schulz, Max F. 1979. Toward a Definition of Black Humor. In: Cohen, Sarah Blacher (red.). *Comic Relief. Humor in contemporary American Literature*. Urbana: University of Illinois, 27-31.

Schutte, H.J. 1975. *Geestigheid as literêre perspektief – 'n literatuur-teoretiese ondersoek met spesiale verwysing na die ontwikkeling van geestigheid in die Afrikaanse poësie*. Ongepubliseerde D. Litt.-proefskrif, PU vir CHO, Potchefstroom.

Schutte, H.J. 1992. Geestigheid. In: Cloete 1992:141-144.

Scott, A.F. 1967. *Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Original Use*. London: Macmillan.

Serfontein, Dot. 1982. *Die laaste jagtog*. Kaapstad: Human & Rousseau.



Shaughnessy, M.F. & T.M. Wadsworth. 1992. Humour in Counseling and Psychotherapy: a 20-year Perspective. *Psychological reports*, 70: 755-762.

*Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles, the. Vol. 2.* 1978. Oxford: Claredon.

Shultz, Thomas R. 1976. A cognitive-developmental Analysis of Humour. In: A.J. Chapman & H.C. Foot. *Humour and Laughter : Theory, Research and Applications*. London: Wiley, 114-120.

Sidis, Boris. 1913. *The Psychology of Laughter*. New York: Appleton.

Smit, Berta. 1988. Inleiding: Die spelende wysheid. In Blignault 1988:1-3.

Smuts, J.P. en R. van Rensburg. 1965. *Mosaïek*. Kaapstad: HAUM.

Smuts, J.P. 1998. Chris Barnard. In Van Coller 1998:232-244.

Spaarwater, Pieter. 1992. Toekiemman en die bôjaan. *Die Burger*, 16 September.

Spies, Jan. 1984a. *Poort deur die koue*. Kaapstad: Tafelberg.

Spies, Jan. 1984b. *Profeet met kondensmelk..* Kaapstad: Tafelberg.

Spies, Jan. 1987. *Pille vir servette*. Kaapstad: Tafelberg.

Spies, Jan. 1997. *Pilatus tot molshoop*. Pretoria: Perskor.

Steenkamp, Koot. 1999. *Padkos uit toeka*. Kaapstad: Human & Rousseau.



Steyn, Reinette. 1992. *Humor in die algemeen en met spesifieke verwysing na die romans van Etienne Leroux*. Ongepubliseerde M.A.-tesis, Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.

Swabey, M.C. 1970. *Comic Laughter*. s.i.: Archon.

Swanepoel, Eduan. 1998. Jeanne Goosen. In: Van Coller 1998:456-463.

Swart, Amanda. 1993. *Die poëtika van die lirie in die Afrikaanse literêre kabaret*. Ongepubliseerde Ph. D.-proefskrif, Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.

*Taber's Cyclopedic Medical Dictionary*. 1980. Philadelphia: F.A. Davis.

Tave, Stewart M. 1970. Humor. In: *Encyclopaedia Britannica*, Vol.11. Chicago: William Benton.

Thomson, Philip. 1972. *The Grotesque*. London: Methuen.

Van Alphen, Ernst. 1988a. *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Muiderberg: Dick Coutinho.

Van Alphen, Ernst & Irene de Jong. 1988. *Door het oog van de tekst. Essays voor Mieke Bal over visie*. Muiderberg: Dick Coutinho.

Van Biljon, Madeleine. 1996. *Afdraai na bedroef*. Kaapstad: Tafelberg.

Van Coller, H.P. 1993. Swaardra al aan die een kant: swaarwigtigheid in die Afrikaanse prosa. *Stilet*, 5(2): 129 -141.

Van Coller, H.P. (red.) 1998. *Perspektief en profiel – 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis, Deel 2*. Pretoria: Van Schaik.



Van Coller, H.P. (red.) 1999. *Perspektief en profile – 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis, Deel 2*. Pretoria: Van Schaik.

Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal I, II. 1984. Utrecht/Antwerpen: Van Dale Lexicografie.

Van Dale Nieuw Handwoordenboek der Nederlandse Taal. 1982. 's-Gravenhage: Marthinus Nijhoff.

Van den Berg, Zirk. 1989. *Ekstra dun vir meer*. Kaapstad: Tafelberg.

Van den Heever, C.M. 1955. *Laat vrugte*. Pretoria: Van Schaik.

Van der Merwe, C.N. 1994. *Breaking Barriers: Stereotypes and the Changing of Values in Afrikaans Writing. 1875-1990*. Amsterdam: Rodopi.

Van Deventer, Hennie. 1993. *Scoops en skandes*. Kaapstad: Tafelberg.

Van Deventer, Hennie 1996. *Flaters en kraters*. Kaapstad: Tafelberg.

Van Gorp, H., R. Ghesquiere, D. Delabastita & J. Flamend. 1986. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Van Heerden, Etienne. 1983. *My Kubaan*. Kaapstad: Tafelberg.

Van Heerden, Etienne. 1997. *Postmodernisme en prosa – vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham H. de Vries*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Van Heerden, Etienne. 2000. Volksnar is ook biegvader en geneser. *Die Burger*, 17 Augustus.

Van Melle, J. 1938a. *Oom Daan en die dood*. Pretoria: Van Schaik.



Van Melle, J. 1938b. *Vergesigte*. Pretoria: Van Schaik.

Van Melle, J. 1982. *Oom Karel neem sy geweer saam en ander verhale*. Kaapstad: Tafelberg.

Van Niekerk, A.A.J. 1969. *Bittergousblom*. Kaapstad: Tafelberg.

Van Niekerk, A.A.J. 1970. *Optelgoed*. Kaapstad: Reijger.

Van Niekerk, A.A.J. 1981. *Kerf 'n stokkie*. Durbanville: Klipbok.

Van Niekerk, A.A.J. 1983. *Die Vloeksteen*. Durbanville: Klipbok.

Van Niekerk, A.A.J. 1993. *Storiekonsertina*. Durbanville: Klipbok.

Van Niekerk, Annemarié. 1999. Die Afrikaanse vroueskrywer - van egoteks tot postmodernisme. In: Van Coller 1999:305-444.

Van Niekerk, Johan. 1997. Die greep van 'n botteltang. *Rapport-Tydskrif*, 21 September.

Van Zyl, Deon. 1998. *'n Gevaarlike talent en ander stories*. Kaapstad: Tafelberg.

Van Zyl, Deon. 2000. *Koos Meyer – lag-lag 'n legende*. Kaapstad: Tafelberg.

Van Zyl, Dorothea. 1995. *Salomo syn oue goudfelde – op die spoor van die retorika in die Afrikaanse romankuns*. Ongepubliseerde D.Litt et Phil-proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.

Van Zyl, Dorothea. 1996. *Afrikaanse gebruikskunde 178, Mediakunde – Studiegids oor mediakunde*. Ongepubliseerde klasaantekeninge.



- Van Zyl, D.P. 1997. *Die retorika in die Afrikaanse historiese roman*. Universiteit van Stellenbosch. Annale, Stellenbosch, 1997/2: 138 pp.
- Van Zyl, Dorothea. 1999. *Inleiding tot die prosateorie*. Ongepubliseerde klasaantekeninge
- Van Zyl, Wium. 2001. Géén swak plek in dié versameling. *Rapport*, 2 September.
- Venter, Eben. 1993. *Foxtrot van die vleisetters*. Kaapstad: Tafelberg.
- Venter, L.S. 1973. *Satire en verskyningsvorme daarvan in die verhaalkuns van C.J. Langenhoven en Etienne Leroux*. Ongepubliseerde M.A.-tesis, PU vir CHO, Potchefstroom.
- Venter, L.S. 1998. C.J. Langenhoven. In: Van Coller 1998:564-573.
- Verhage, J.A. 1970. *Sonde met die bure en Herrie op die ou tremspoor*. Blokboek 14. Pretoria: Academica.
- Verhage, J.A. s.a. *C.J. Langenhoven, die volkskunstenaar*. Monografieë uit die Afrikaanse letterkunde, 13. Kaapstad: Nasou.
- Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. 1981. Johannesburg: Perskor.
- Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. 1994. Midrand: Perskor.
- Verklarende Afrikaanse Woordeboek*. 1993. Pretoria: Van Schaik.
- Viktoroff, David. 1953. *Introduction a la psycho-sociologie du rire*. Paris: Universitaires de France.



Viljoen, Louise. 1993. Die roman as polifonie: diskursiewe verskeidenheid in Lettie Viljoen se Belemmering. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 9(3/4):313-325.

Visser, A.G. 1927. *Rose van herinnering en ander gedigte*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Visser, A.G. 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg.

*Vonkfiksie – wenners van De Kat en Human & Rousseau se kort-kortverhaalwedstryd*. 1999. Kaapstad: Human & Rousseau.

Vos, Barend. 2001. *Tannie Perskop se potjiekospensarie... en ander pastoriepetaljes*. Pretoria: Lapa.

Vosloo, Jan (samest.). 1998. *Storie-sjêmpyn*. Kaapstad: Tafelberg.

Vosloo, Johan, 1996. *PK Visrivier*. Pretoria: Benedic.

Vosloo, Johan. 1993. Toegeit? *Rapport-Tydskrif*, 18 Julie.

Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen.

Walters, M.M. 1967. *Cabala*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Walters, M.M. 1985. *Die tiende muse – Afrikaanse satires met 'n inleiding*. Kaapstad: Perskor.

*Webster's Third New International Dictionary of the English Language*. 1976. Springfield: G. & C. Merriam.



Weideman, George. 2000. *Draaijakkals*. Kaapstad: Tafelberg.

Wessels, Alsoon. 1995. *Die vis wat knor en ander vistermanstories*.  
Kaapstad: Tafelberg.

Wessels, Alsoon. 1997. *Die vis loop mooi vandag*. Kaapstad: Tafelberg.

Wessels, Alsoon. 2000. *Die burgemeester wat runnik*. Kaapstad: Tafelberg.

Wimsatt, W.K. 1969. *Dr Johnson on Shakespeare*. Harmondsworth:  
Penguin.

*Woordeboek van die Afrikaanse Taal*. Vol.1. 1970<sup>3</sup>; Vol.2. 1956; Vol. 3.  
1972<sup>2</sup>; Vol. 4.1972<sup>2</sup>; Vol. 5. 1968; Vol. 7. 1984; Vol 10. 1996. Pretoria:  
Staatsdrukker.